Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

K

Бр. 10 (10),
година I,
7 декември
2018 г.,
12 стр.,
3 лв.

www.kweekly.bg



Ото Дикс, *Портрет на журналистката Силвия фон Харден*, 1926

Кирил Василев за разликите между Новата предметност (Ото Дикс) и Новите художници (българските). Разсъждения по повод изложбата *Нашата живопис в нови насоки. Отражения на новата предметност в българското изкуство през 30-те и 40-те години на XX век* - на страница 5

Пловдив Jazzfest 2018 - Димитър Камбуров - на страница 9

Композиторски премиери в Амстердам. Светлана Нейчева - на страница 12

За целите и средствата

Няколко снимки във фейсбук от пърформанс при откриването на изложбата на художничката **Ода Жон** във филиал Двореца на Националната галерия предизвикаха скандал. Тези, които в социалните мрежи, а по-късно и в традиционните медии, коментираха с възмущение пърформанса, не са присъствали на него. Те коментираха снимките, на които се виждат хора, седнали на маса, отрупана с храна. Възмущаваха се, че „някакви плюскат“ в залите на „светинята“ Двореца. Те „плюскат“, а българите навън умират от бедност.

В началото изглеждаше, че скандалът е за това дали случилото се в Двореца е произведение на изкуството или не. Дали такова изкуство има място в Двореца или не. На тези въпроси е лесно да се отговори. Пърформансът на Ода Жон е произведение на изкуството, при това не чак толкова скандално за стандартите на съвременните художествени практики. Възражението, че не е пърформанс, защото не е бил достъпен за широка публика, е невалидно. Това е като да кажеш, че концерт на известен цигулар пред избрана от него публика не е концерт. Дворецът е музей за изкуство и такива произведения на изкуството имат място в него. Съвсем друг е въпросът как ще оценим произведението на Ода Жон. Доколко е оригинално като послание и естетика.

Много бързо обаче стана ясно, че скандалът е просто повод, за да бъде атакувана директорката на галерията **Яра Бубнова**, а чрез нея и **министър Боил Банов**, който я защити и заяви, че няма да върне цензурата в изкуството. Атаката срещу новоназначената директорка дойде от няколко страни. На първо място, от **Вежди Рашидов**, който очевидно не може да понесе, че министър Банов се еманципира от бившия си началник. Доказателство за това е, че пенсионира Слава Иванова, предишния директор на Националната галерия, която беше протеже на Рашидов и изпълняваше безпрекословно волята му. С пенсионирането на Иванова Рашидов губи възможност да контролира завършването на строително-ремонтните работи в Квадрат 500. Губи възможност да определя за какво ще се похарчи дарението от почти 2 милиона лева, което Националната галерия получи тази година. Губи възможност и да влияе върху подготовката и участието на България на Венецианското биенале, където също ще се похарчат доста пари. Вероятно губи възможност да контролира изразходването и на много други средства в останалите сфери на културата.

В атаката срещу Бубнова (вероятно по поръчка на Рашидов) се включи електронният сайт **ПИК на Недялко Недялков**, който публикува серия статии, в които по всички правила на дезинформацията превърна директорката на Националната галерия в член на олигархичен кръг с идеолог Недко Солаков, свързан с вестник „Капитал“, Иво Прокопиев и партията „Да, България“. Сайтът публикува и отворено писмо до Вежди Рашидов, главния прокурор Цацаров и министър Банов на анонимна група художници, които обвиняват Яра Бубнова и Недко Солаков, че са монополисти в използването на публични средства. Анонимните художници твърдят, че Столична община финансира проекти в областта на съвременното изкуство само на членове или хора, близки на Института за съвременно изкуство. Обвинения в конфликт на интереси срещу Яра Бубнова дойдоха и от представители на групата XXL, които имаха ретроспективна изложба в Националната галерия при предишната директорка. Агенция ПИК изпрати сигнал до Комисията за противодействие на корупцията и за отнемане на незаконно придобитото имущество (КПКОНПИ) за „конфликт на интереси и съмнения за злоупотреба със служебно положение и държавни средства от страна на отговорни държавни служители“.

Верни ли са обвиненията за конфликт на интереси? За юридическата страна на този въпрос трябва да се произнесе Министерството на културата. Ако такъв конфликт е налице, Яра Бубнова просто ще трябва да напусне поста си на директор на този институт, докато е директор на Националната галерия. Що се касае до моралната страна на въпроса – твърде малко време е минало, откакто Яра Бубнова е директор на галерията, за да се види каква е изложбената й политика и да се прецени дали доминират изложби на членове на ИСИ. Тя е обвинявана на основата на подозрения, а не на реални действия от нейна страна. Ода Жон не е член на ИСИ, нито Роджър Балън.

Вярно ли е, че ИСИ има монополно място при усвояването на публични средства? Това може лесно да се провери, но със сигурност членовете на института не са единствените получатели на финансиране от Столична община, както се внушава в анонимния донос. През изтеклата година, например, най-скъпоструващият проект в сферата на съвременното изкуство, финансиран от Общината, е този на Тео Ушев, който няма нищо общо с ИСИ. Друг мащабен проект, подкрепен от Общината, беше този на фондация „Арт център Илинденци”. Те също нямат нищо общо с ИСИ.

Има ли някаква връзка между Яра Бубнова, Недко Солаков, вестник „Капитал“, Иво Прокопиев и партия „Да, България“? Това е чиста лъжа. Зад това твърдение няма никакви факти. Това е типична гьобелсова пропаганда, с която жълтите вестници си служат непрекъснато.

Всъщност, основната причина за атаката от страна на анонимните художници и хората от XXL е изразходването на парите от дарението, получено от Националната галерия, и предстоящото участие на Венецианското биенале. Те намериха отличен повод, за да атакуват директорката Бубнова. Очевидно се притесняват, че няма да са сред художниците, чиито произведения ще бъдат откупени от Националната галерия, а и вероятно няма да бъдат избрани за участие на Венецианското биенале. Затова действат превантивно, без да има реални доказателства, че Яра Бубнова ще изхарчи парите от дарението за произведения на членове на ИСИ или че участниците на Биеналето ще бъдат от същия институт.

Централният въпрос тук е дали тези, които опитват да свалят Яра Бубнова от директорския пост, искат да променят ситуацията в сферата на съвременното изкуство в България. Да я направят по-конкурентна, по-прозрачна при публично финансиране, по-достъпна за най-широк кръг от артисти и публика или искат да заемат „монополното“, както смятат те, мястото на ИСИ, тоест, дали един артистичен кръг се бори за промяна на системата или се бори да заеме мястото на друг артистичен кръг? И също така, дали е възможна промяна на системата с използването на всякакви средства, включително медийни манипулации и анонимни доноси? Аз не вярвам на хора, които си служат с доноси. Не вярвам и на хора, които са готови да влязат в колаборация с ПИК на Недялков и с Рашидов уж в името на свободата и почтеността в изкуството.

Кирил Василев

Избрани

Илко Димитров
Черно

Избрана поезия
Издателство за поезия *ДА*
Цена 15 лв.

За книгата – на с. 4

Ервин Шрьодингер
Какво е животът?

Физическият аспект на живата клетка

Превод от английски **Милена Илиева**
ИК *Бард*
Цена 15, 99 лв.

За книгата – на страница 7

Продължава победният фестивален ход на **„Áга”** (България/Германия/Франция) на Милко Лазаров! След Специалната награда на журито от МФФ в Гоа, Индия, дойде и наградата Shadi Abdel Salam за най-добър филм в селекцията „Седмица на критиката” от 40. МФФ в Кайро, Египет. Призовете вече станаха 25, а филмът има още фестивални участия.

K

Вечер на европейското кино

Тя ще се проведе на 7 декември в Дома на киното. Това е първо по рода си издание на проект, създаден по инициатива на Програма *Творческа Европа-Медиа*, който е със свободен достъп и се организира в партньорство с Европа синемас.

В дните между 3 и 7 декември 34 киносалона в 27 държави от Европейския съюз са били домакини на специални събития, акцентиращи върху богатството и разнообразието на филмовата култура на Европа.

В София филмът е „Квадратът” (Швеция/Германия/Франция/Дания) на Рубен Йостлунд - безпощадна и смешна сатира. Представя язвителна, пъстра и забавна панорама на разслоеното шведско общество. В ролите са Клаес Бенг, Елизабет Мос, Доминик Уест, Тери Нотари, Кристофер Лаесьо и др. Филмът е носител на „Златна палма” от Кан, 6 награди на Европейската филмова академия (за филм, комедия, режисьор, сценарий, мъжка роля и сценография) и др.

K






Олег Ивенко в кадър от Рудолф Нуреев: Бялата врана

Ходене по буквите

Валентина Радинска. „Защото е студено". Стихове. София: издателство „Захарий Стоянов", 2018. Цена 15 лв.

Горещи стихотворения. Горестни стихотворения. В ритмите им бумти любов. И невъзможното вече прилича на един човек. Колосаната му липса. Валентина Радинска вика в търсене на споделено мълчание, на тишина. Няма защо да привеждам доказателства за изпипаността на класическия стих - той наслагва нюанс след нюанс в преживяването на трагичното чувство за дълбоко екзистенциално измръзване, за скован от антропологически ледове свят... и неговото размразяване чрез думите, чрез ласката на поетическата истина. Много хубаво е да знаеш, че на света още е възможна такава любов, която заличава границите между живота и смъртта, освобождава от граници тъкмо в изричането на липсата на Човека. „Където тайните пътеки не личат -/ сърцето само сянката си хвърля.../ Поне това... За другото мълча./ От мъж до любовта е само стъпка."

Венета Вълева. "Завинаги млада". Избрани събрани стихове. Съставил Георги Янев. Библиотека „Възкресения" под редакцията на Марин Георгиев. София: „Литературен форум", 2018. Цена 15 лв.

„Този мъж не е герой, не е глупак, не е и луд./ Светът на този мъж е свят без моите съмнения./ Но вярвам: отговаря той за моя страх, за моя смут,/ за мене. А сега сменете думата **мъж** с думата **живот**. Не, твърде рано е. Да започнем така: на 17 години тя печели Голямата награда в първото издание на конкурса „Веселин Ханчев". Годината е 1984. През късното лято на 1995 г. публикува единствената си прижизнена стихосбирка - „Странно", и месец по-късно се самоубива в параклиса на старозагорската черква „Света Богородица". Коя е Венета Вълева? Опитвам се да сглобя нейния мозаичен образ: при първия от многото скокове ѝ се налага да ползва резервния парашут, участва в състезания по спортна стрелба, катери трудни върхове... Катери себе си. Стихотворенията ѝ излъчват ожесточена воля. Безпощадна самовзискателност. Емоционална съдържаност. Съпротива срещу безпощадната посредственост. Съпротива срещу себе си, в крайна сметка, защото Венета Вълева постепенно започва да подценява своя безспорен талант. Той става напълно неуместен във времената на мутри и безизходица - впрочем неразбран от родители, съпруг и дъщеря. Безработен талант. Искам да отбележа два момента от впечатляващото приложение на „Завинаги млада": наблюденията на Марин Георгиев, според които поезията на Венета Вълева е от висок порядък, за разлика от днес, както и тълкуванието на Георги Янев, който вижда как за авторката Мъжът е равен на Живота... А Жената и Смъртта, по всичко изглежда, съвпадат. Надали на Венета Вълева ѝ е било лесно да живее с такава марка за чистота в онези мръсни години. Съдържана, свръхчувствителна, с неутолим копнеж по порядъчност, изгубила от всичко живеещото в хората на стремлението ѝ стихотворения, поетесата завинаги влиза в кръга на големите български (литературни) самоубийци, които само по този начин, поставени под огромния натиск на самите себе си, ни връщат към изконната стойност на живота. Живот, който ние постоянно, а не само един-два пъти на година.

М.Б.

от пръв поглед

Плосък филм за Нуреев

„Рудолф Нуреев: Бялата врана" (The White Crow), 2018, Великобритания/Франция, 122 минути, режисьор Ралф Файнс, продуценти: Каролайн Маркс Блекууд, Франсоа Ивернел, Андрю Левитас, Гейбриъл Тана, Мез Кларк, Марк Купър; сценарий: Дейвид Хеър и Джули Кавана (по книгата ѝ „Рудолф Нуреев: Животът"), оператор Майк Илей, художник Ан Сейбъл, музика Илан Ешкери, в ролите: Олег Ивенко, Адел Екзаршопулос, Ралф Файнс, Рафаел Персоназ, Сергей Полунин, Чулпан Хаматова и др. Показан на Киномания

Филмът почти напълни зала 1 на НДК. Кой не е чувал за Рудолф Нуреев (1938-1993)?! Преди филма знаех, че е красив и виртуозен балетист, татарин, роден във влак и първият арт-невъзвращенец от СССР. През 1961, когато е на голямо турне в Париж с ленинградския театър „Киров" (днес отново Петербург и Мариински), младият руски талант решава да остане на Запад. Това е центърът на филма.

Но, решен да е максимално изчерпателен, Ралф Файнс непрестанно се връща към детството му в Уфа, сестрите и забрадената майка. Бащата войник е показан - когато се връща от фронта и после завежда малкия Рудолф на лов.

Виждаме Нуреев порасъл (Олег Ивенко). Вглъбен е както по балета и жаждата за успех, така и по живописта – непрестанно ходи в Ермитажа и Лувъра. В Ленинград се сближава с учителя си Пушкин (Ралф Файнс) и съпругата му (Чулпан Хаматова). С нея дори има връзка, въпреки че сексуалната му ориентация вече е загатната. В Париж се запознава с приятелката на чилийка Клара Сейнт (Адел Екзаршопулос), току-що загубила годеника си, син на тогавашния министър на културата Андре Малро. Нощем заедно бродят по кафенета. Съветските ченгета слухтят около Нуреев, заплашват го. В крайна сметка, настояват да се върне в Москва, вместо да замине за Лондон с трупата. Не се получава. Рудолф Нуреев, с помощта на френските си приятели и полицаи, взема най-важното решение в живота си.

Видими са усилията на Ралф Файнс да пресъздаде надълбоко съдбата на руския танцьор до емигрирането му, екранизирайки спомените на британската балерина и журналистка Джули Кавана, близка на Нуреев. Той дори е научил руски език, както младият танцьор от Татарския театър за опера и балет Олег Ивенко - английски. На моменти руската атмосфера от началото на 60-те изглежда убедителна. Но филмът не е. Звучи декларативно. И той, като предишният му режисьорски филм „Невидимата жена" (вж. „Култура", бр. 20 от 2014), е разказан във флашбек, но тук преминаването през времената е схематично и напрегнато, особено на финала. Самият Олег Ивенко може и да танцува правилно, но не обсебва екрана, както е правел Нуреев и както го прави за минута-две след финала - липсва му харизма, страст. И като поведение не е по-интересен – смръщен и вглъбен.

Не само Ралф Файнс е влюбен в Русия и културата ѝ, а и сестра му Марта Файнс – неслучайно тя е режисьор на „Онегин", а той играе Евгений Онегин и е изпълнителен продуцент в дебютната ѝ екранизация по едноименния роман в стихове на Пушкин (вж. „Култура", бр. 31 от 2002).

Всъщност, спецялният филм „Рудолф Нуреев: Бялата врана" само засили желанието ми да гледам многострадалната постановка „Нуреев" на Кирил Серебренников и хореографа Юрий Посохов в Болшой театър. Тя е за еднополовата и разнополовата любов, за страстта към танца и свободата…

Геновева Димитрова

Да желаеш напразно, отвръща Потос

Антоан Асенов. „Потос". София: Сонм, 2018

У онези от нас, прочели някога „Фрагменти на любовния дискурс" от Ролан Барт, вероятно се е загнездило желанието да попаднат отново на текст, който по подобен начин води през чувствените лабиринти с лунния факел на речта. Горното изречение може да се стори някому покрито с патосен плюш, но поемам този риск – дебютната книга на Антоан Асенов изисква подобна тържественост. Сборникът „Потос" съдържа 23 есета, в които с поетичен език и културологична дълбина се изследват любовният копнеж в изгнание, страстта без близостта на обекта на желанието, удоволствието от отлагането. Първият текст в книгата нахвърля програмата – авторът тръгва от Платоновия диалог „Кратил" с посочените там две форми на еротичното – Химерос и Потос: „Химерос е богът, който стига до целта. Потос, неговият брат, е бог, чийто полет е прекъснат. Той протяга ръце – и остава така – в изчакване: една скулптура на непосилния устрем. Да желаеш – казва Химерос. Да желаеш напразно – отвръща Потос".

Текстовете са така наситени и словочувствени, че ярко отвеждат към мощ, език и култура. В тях няма свитост, няма я несигурността на начинаещия, трудно е да повярваме, че това е дебютна книга. И трудно можем да повярваме, че текстовете са писани от човек в разгара на своята младост – те свидетелстват за рефлексия и опит в наслаждението, радост в любовната неосъщественост, Пруствата тъга.

Дебютните книги днес сякаш не звучат така. Тази е обърната назад, странно непрайното. По монтенски, с увереността и културата на един зрял дух, авторът обсъжда феномена на любовното отсъствие, като съпоставя личното дестилирано чувство с класически образци на изкуството, търси потвърждение в тях, прибягва все нови и нови образи от световната културна съкровищница, трупа примери, наслаждава се на пищната запаленост за силния и единствения – потос.

Потосът стои не само като шапка над текстовете, а изразства от всеки един от тях, органично свързан с много от тях. Тази книга е повече от едно удоволствие за всяка една душа, написана дума.

В търсенето на проявленията на потоса, авторът обхожда лабиринтите на мисловни музика – музика и литература, живопис (Знайш, че Антоан Асенов е кинокритик, изненадва донякъде, че филмовото изкуство не присъства в сборника.)

Минаваме през класическата музика – ето потос в Равеловата Вълшебна „Песен на берачките на сакъз"; в еротичното дебнене на музикалните теми, което обаче никога не постига пълното сливане в Моцартовата „Соната за две пиана"; при Шуберт, Монтеверди и други... Минаваме и през образци на световната литература – от Омир и Платон, Петрарка, Гьоте; четем за Мадам дьо Шатле, любовницата на Волтер, „чувствена и гениална жена", която, освен преводи и трактати, оставила и една „Реч за щастието"; нататък – Томас Ман с „Вълшебната планина", „Убийство във Венеция"; Хуан Рамон Хименес... И Пруст! Пруствовата мадлена тук се оказва козлето Боц от „Сънчо" и има силата да връща назад в едно детство, в което щрачките са имали техен... Тук са Песоа, Кийтс; Готфрид Бен, Жан Жьоне с неговата фраза „С ръце, уморени да не прегръщат, без да могат да не прегърнат" от „Чудото на розата". Как е изумително колко много се съдържа в стотината страници на сборника под формата на назоваване!

Това стремително препускане през културните артефакти е зашеметяващо. И ако понякога може да не се стори, че обширността на написаното е за сметка на дълбочината, то изобразявата поетичност на езика отмива всяко съмнение. Да, достатъчна е красотата! Да, това са текстове за наслада и за наслада. В тях е разгърнат и личният им копнеж. Утешават, защото легитимират илюзорното, пропадането в копнежа заради самия копнеж.

Говорим за есета, но не без основание можем да ги четем и като поезия в проза. Като текстове, които са сложили стилистичната маска на поезията, а както знаем – маската оголва истинската природа. И не е случаен последвалият след четенето им – усещането за постоянно дъболно жадуване на автора към словото, непрестанно преплитане на езика.

Сборникът излиза в оформлението на Борис Праматаров. Дори само заради високохудожествените решения и неговите илюстрации, книгите на издателство „Сонм" си струва да бъдат пазени в личната библиотека. Освен сполучливото философско разчитане на потос върху корицата с илюстрацията на насекомо, пленено от синката си, което е тънките си крачка хем е уловено отражение от, хем не, при самото оформление на книжното тяло са включени съдържателни декоративни елементи. Вътре в някои от текстовете са отпечатани и петолиния с обсъжданите музикални фрази.

Дали сборникът нямаше да спечели, ако в края не беше поместен списък с обсъдените произведения? Към удоволствието у читателя от срещата с културния простор на Антоан Асенов е естетската игра с езика, се добавя и онази съблазнителна пълнота, някак я наречем – усещане за добиване (в смисъла на потос) до възвишеното.

Петя Хайнрих

Софийски международен литературен фестивал

Акценти от неговото начало

Мраморно фоайе на НДК

11 декември (вторник)

16:00 – 17:00

Софийският международен литературен фестивал представя: *Фондация „Елиас Канети" и Литературен фестивал – Русе*

с участието на: Пенка Ангелова, Емил Басат и Цветан Цветанов

18:00 – 19:00

Дискусия: *Маршрути на превода. Разговор за преводните издания на българска литература на немски език*

с участието на: Мирела Иванова, Георги Господинов, Петя Лунд, Томас Фрам

модератор: Яна Генова

19:00 – 20:00

За днешните неврози или защо човек все още пише пиеси

Срещи с писатели: Разговор с Лукас Берфус (Швейцария)

модератор: Виолета Дечева

12 декември (сряда)

16:30 – 18:00

Дискусия: *Социокултурната роля на издателя*

с участието на: Брита Юрес, Фондация „Курт Волф" (Германия)

модератор: Антоанета Колева

19:00 – 20:00

Социалната травма: преди и след словото

Срещи с писатели: Разговор с Шерко Фатах (Германия) и Румен Петров

модератор: Марин Бодаков

13 декември (четвъртък)

10:00 – 11:30

Приключения с Ванда

Детска програма: Среща с Дагмар Гайслер (Германия)

модератор: Петя Кокудева

11:30 – 13:00

Как Лора се научи да брои до 10

Детска програма: Среща със Сотир Гелев

модератор: Зорница Христова

18:00 – 19:00

Време за рекапитулации, време за растеж

Срещи с писатели: Разговор с Цвета Софрониева и Едвин Сугарев

модератор: Белослава Димитрова

19:00 – 20:00

Между поезията и прозата: посоки и граници

Срещи с писатели: Разговор с Марион Пошман (Германия) и Мирела Иванова

модератор: Амелия Личева

Вестник К е медиен партньор на фестивала. В следващия брой очаквайте интервю с големия писател Кристоф Хайн, една от безспорните звезди на форума.

мрежа/паяжина

Електронният Моцарт | AI

„Алгоритъм" е термин, който свързваме с математиката и изчислителната техника. Означава система от последователни действия, които водят до решаване на дадена задача. „Алгоритми" се наричат обаче и системите от правила и процедури, ползвани при... композирането на музика. Някому „алгоритмична музика" може да звучи като интердисциплинарен свръхмодерен експеримент, но представата за музиката като точна наука дори не е нова. Наследена е от Питагор, а после, благодарение на „последния римлянин" Боеций, е пренесена в средновековния Квадривиум редом с аритметиката, геометрията и астрономията, за да може хиляда години по-късно Гуидо д'Арецо на нейна основа да изобрети съвременната европейска нотация, същата тази, на която над половин хилядолетие по-късно са творили Бах и Моцарт. Т.е. „алгоритмична музика" е и бароковата полифония с нейните във висша степен процедурни контрапунктични форми, канона и фугата. След Бах и Моцарт са романтичните експерименти на Вагнер... А после додекафонията на Шьонберг, Кейдж с електроакустиката, Ксенакис със стохастиката, Щокхаузен и първите експерименти с компютри в музиката. Оказва се, че Питагоровите представи за музиката не просто са по-живи от всякога, те еволюират. Тук обаче следва въпрос: ако музиката все повече разчита на машините, това не е ли за сметка на артистите? А какво ще стане с артиста, ако изкуственият интелект (ИИ) влезе в играта?

Всъщност, ИИ е в играта отдавна. През 1960 е публикуван първият труд, посветен на алгоритмична музика, композирана на компютър "Ural-1". Негов автор е руснакът Рудолф Зарипов. А през 1965 американецът Рей Курцвейл изпълнява за пръв път компютърно композирана пиеса за пиано.

Първата международна конференция по компютърна музика през 1974 в Мичиганския университет е била посветена тъкмо на ползването на ИИ в музиката. От тогава насам са се появили доста инструменти на базата на ИИ, най-вече с цел да улеснят артистите: ИИ може да е акомпанятор, корепетитор, обучител благодарение на способността си да импровизира интерактивно. SmartMusic, например, реагира на грешки в изпълнението, отбелязвайки ги в партитурата.

ИИ може да се справя и с такава трудоемка, макар и не чак толкова тривиална работа, като преобразуване на музикални табулатури (такъв е REAPER's TabEditor). Реагирайки на времеви обекти като звуци, видео и светлини, ИИ може да оркестрира и организира сложни йерархии от действия, партии, теми, мотиви, ритми, сегменти. Има програми (Orb Composer), които могат да композират цели оркестрови саундтраци за нискобюджетни продукции заради способността да следват промените в темпото и настроението. Софтуерът Ludwig пък, под формата на интерактивен отговор на въведени от човек данни, генерира мелодии съгласно строгите принципи на класическата музикална теория. Софтуерът Melomics композира автоматично, без човешка намеса, MXX пък атомизира, редактира и адаптира музика към видео на секундата. MXX продукти се прилагат и в индустрията с електронни игри, където изискването за динамика и гъвкавост е доведено до крайност. Има и един проект Flow Machines, подпомогнат финансово от Европейския съвет за научни изследвания (ERC), чието производно е DeepBach - невронна мрежа, която хармонизира в Бахов стил, напълно неразличим от този на великия композитор.

Май вече нищо не може да ни учуди, но почакайте! Има и един софтуер AIVA (от Artifical Inteligence Virtual Artist), който се е специализирал в композирането на уникални саундтраци за всякакъв вид медия и е първият в света виртуален композитор, признат от музикалната общност (SACEM). Всичко „написано" от AIVA е защитено от авторското право, т.е. AIVA бива считан за автор. Появява се на бял свят през февруари 2016 в Люксембург и интелигентността му включва над 30 000 партитури на най-велики композитори в историята на човечеството, като Бах, Бетовен, Моцарт. Защо точно техните партитури ли? Защото техните партитури са вече извън табуто на авторското право, разбира се. Алгоритмите на AIVA са на основата на т.нар. „архитектури за дълбоко обучение", на които може би ще бъде посветен отделен текст.

Симфоничната фантазия в ла минор, „Генезис", композирана от AIVA, можете да намерите на сайта. https://futurism.com.

Райна Маркова

Петък рано утрин

Между клозета и шунката

Цяла седмица в медиите се вихрят шунки и клозети. Всички показват мизерни клозети, за да убедят невярващите, че клоаката в килията на Десислава Иванчева и Биляна Петрова е направо лукс. И телевизиите – нали са плуралистични – не пропускат изпратените снимки от читалища, бивши провинциални дворци на културата, на голямата Култура, която тъне в тишина из цялата страна. Артинсталация на правосъдната ни система!

На този фон по БНТ готвят „бъркани яйца" в предаването „Пътеки", а Мира Добрева готви средиземноморски манджи. Непрекъснато се яде на телевизионния екран. А ако не се яде – се отслабва.

По телевизиите – може, но в галериите е напълно забранено да се яде. Така излезе след поредния скандал в медиите.

На 20 ноември Михаела Дановска, както е българското име на художничката Ода Жон, гостува в предаването „Преди обед" на bTV. Това е единственото ѝ интервю преди изложбата. Красива млада жена, която говори българския с внимание, разказва за детството си до десетата си година в София, за връщанията си на Черно море, за болестта на съпруга си. Успяла българка, която не се отрича от България, въпреки че сменя името си, съпругът ѝ е „световноизвестен", даже не се и замисляме да проверим с какво, жената изглежда отдадена на ролята си на съпруга, която прави фондация за всички страдащи от тежкото заболяване, което е отнело живота му. Между другото, интервюто ни показва, че Ода Жон рисува тела, най-често на жени, които са превърнати в обекти за ширпотреба, обезличени, буквално като парчета месо. Дотук малко сантиментална, дори кичозна на места история.

Времето си тече, никой не проверява нищо за Ода Жон, тя не е интересна. Прилича на поредната концептуалистка, която има претенции за послание, с което ще шашне света. Жълтите издания събират снимки от клозети и не я забелязват.

В деня на откриването на изложбата обаче нещата се променят. Ода Жон е поканила точно 100 не случайни гости на коктейл. По-късно те се озовават във видеоклипове, разпространени най-напред във фейсбук профили на самите участници, а след това – в телевизиите. „Господари на ефира" излъчва 3-минутен клип, в който една жена чете някакви странни стихове на фона на купища меса по масата. Клипът е „режисиран". На следващия ден бавно започва отлюспването на парчета шунка от новината. Жълтите издания настървено ръфат биографията на българката. Съпругът ѝ е обрисуван като гуру на разврата в Германия, тя – като жена, дошла да се подиграе с националната ни галерия. Михаела Дановска изчезва, нападан е обектът Ода Жон, чужденката, която си развява шунките в съкровищницата на държавата.

Две сюжетни линии тръгват зад телата: едната е цензурата, за която зове Вежди Рашидов. Другата линия, която разгръщат и телевизиите, е сведена до въпроса: това ли е елитът ни? Яде „по време на чума", „по време на протести срещу бедността", „по време на коледни пости". Това са трите обвинения, „скандирани" в различните предавания.

Бившият министър Вежди Рашидов и настоящ шеф на парламентарната комисия по култура и медии е цитиран в изданието на Валерия Велева да иска уволненията на хората в галерията и да търси отговорност от министър Боил Банов за повреден паркет в царския дворец.

Ода Жон е употребена в борбата за директорското място на националната галерия. Недко Солаков уточнява в сутрешния блок на БНТ, че тази изложба е договорена с френска галерия от предишния директор. На 2 декември министърът на културата Боил Банов с огромна досада разговаря с Илиана Беновска по „Канал 3". Тя е убедена, че е права да не харесва това изкуство, щом не го разбира. Тялото на Беновска само по себе си прилича на телевизионна инсталация, с която трябва да влизат в интеракция гостите ѝ. Боил Банов обяснява, че точно националните галерии трябва да показват, че има свобода в изкуството. И отказва да уволни когото и да е, защото това ще е знак, че цензурата се завръща.

Как завърши разговорът за Михаела Дановска, ми е трудно да кажа, защото започнаха реклами, в които една жена газеше с боси крака в реклама на фабрика за локум, а друга кашляше, преди да изпие поредния рекламиран сироп. Докато текат скандали, жените са на промоция.

Жана Попова

Вградени ноти

Да чуеш истинския звук на нещата...

Този компактдиск не е нов, издаден е от **Wergo**, немска звукозаписна компания предимно за нова музика, асоциирана с издателство **Schott, Mainz**. Музиканти от ансамбъл **musikFabrik** свирят музика от **Божидар Спасов** – неговия цикъл **Fiato continuo**. Записът е осъществен в тясно сътрудничество с ZKM, Център за изкуства и медии в Карлсруе; за запознатите – едно от местата, където кипи синтезът, раждащ новото изкуство в прегръдката на технологии и въображение, на изследване и мечта.

Дискът означава голям успех за новата българска музика, останал неотбелязан, дори – незабелязан. За българската музикална публика този диск е нов.

Както е ново всичко, което не е информация кой къде и какво пее, колко голям е даден маестро и колко "по-голям" е от някой(е) друг(о) маестро. Реакцията на това, което Владислав Тодоров определи кратко като „От Америка България не се наблюдава", е обикновено истерична или пък мрачно скептична. Тук или се нанася удар след удар в хилавото лице на Европа, или „не ни бръснат за слива". Тук никога нищо не е естествено – например музиката, която се създава днес, да е част от европейския културен процес, без това да означава скубане на коси по противоположни причини. Припомням, че Божидар Спасов от 28 години живее в Германия и отдавна е част от живата актуалност на новата музика. И от разпадащия се спомен за нея в родината си.

Припомням още, че не е достатъчно просто да живееш в Западна Европа, за да ти обърнат внимание; необходимо е това, което правиш, да е жизнеспособно, да говори и един, и множество езици, да говори над границите, просто да говори... Припомням още, че ситуационният интерес към европейския Изток след падането на Берлинската стена бързо се изчерпа и Барток и Шнитке си останаха необходимите „мостри" за музиката на този регион. В един спектакъл, в който ролите са раздадени, е трудно да бъдеш протагонист, още повече, когато си незнайно как изключен от родната си трупа.

Божидар Спасов е пълнокръвен участник в спектакъла на новата европейска музика. Той, впрочем, беше такъв и когато живееше и работеше в България, където вдъхновяваше и учеше един немалък кръг хора. Дискът *Fiato continuo* ясно говори за това – и с факта на появата си, и най-вече със съдържанието си.

Заглавието е свързано с това, че пиесите са за духови инструменти: флейта (Хелън Бледсоу), басклаирнет (Карл Розман), обой (Питър Вийл), тромпет (Марко Блау), туба (Мелвин Пур). Протяжното им дихание откънтява, смесва се, бива продължено, бих казал, до безкрай – от възможностите на електронния медиум. *Atmen gibt das Leben* (*Дишането дава живота*) озаглави Щокхаузен една своя „хорова опера" от 1974/77. Като епиграф това може да стои и над пиесите на Божидар Спасов, в които едно специфично звуково битие вдишва и издишва само себе си. За повечето от нас, които нямаме способността да чуваме истински звука на камъка, на хоризонта, на водата, на отдалечеността и близостта, на въздуха, тази музика благодатно въплъщава и усилва тези звуци. Поразява ме дарът на Божидар Спасов да чува истинския, верния звук на нещата, хората и събитията: тъмния, катастрофичен звук на тотемите от финала на Концертната музика за две пиана; любовно напрегнатия звук между Горе и Долу в *Простори*; раняващия звук на самотата в *Парабола 8* или звука на съпротивата в *Парабола 12*, хтоничния, свирепия звук на *De Profundis*. Този звуков етос го има и в пиесите от *Fiato continuo* – по-рафиниран, ала обвит в сянката на звъняща меланхолия и тъмни носталгии. Освен звука на солистите и електронното му отражение/преображение, тук чуваме и укрития в сърцевината на всяка пиеса глас на български народен инструмент – двоянка, зурна, гайда, дудук, гласове от някаква наша Атлантида, “voci sottovetro”[1], вградени гласове изпод стъклото – безсилни и могъщи. Вградени откриваме и цитати от Берио и Майлс Дейвис в тромпетната част, хорото в канонична форма в последната пиеса за туба, скритата лавина в студеното дихание на флейтата в първата (какво усещане за Бернхард!). Жални, властни халюцинации на нещо отминало, макар и винаги тук. Тези кратки семпли са акузматични, т. е. – „безпричинни", какъвто е преводът на думата от старогръцки, абсурдно немотивирани, а всъщност неизбежни; гласове на анонимни носители иззад черната или бяла завеса на историята или митологията, трохи от биографии - лични и общностни; биографии на всеки от нас - независимо дали го признаваме или не. Величествена анонимност излъчват гласовете на тази музика.

Всичко, всичко, всичко ми говори./ Ала аз не мога да говоря./ Вече се превръщам на природа, написа Радой Ралин през 1964 сякаш за Божидар Спасов през 2018. И за музиката му.

... Вече не сме на Атлантида, още не сме и на повърхността на океана, още не сме Природа, а ще станем ли – и къде сме, и какво сме - мисля си, слушайки. И с все подефицитното разбиране, че никога не си “първи”, и с надеждата, че няма да си и последен.

Качеството на записа, изобщо на sound-а и на изпълнението от посветени виртуози, тук са над всяка похвала. Просто достойни за музиката. Една от малкото хубави страни на съвременния свят е, че нещата са непосредствено достъпни, а разстоянията все по-къси. Възможно е да притежаваме този диск.

Съветвам ви – направете го; имайте го: https://www.discogs.com/Bojidar-Spassov-musikFabrik-Fiato-Continuo-1-2-3-4-5/release/4310201

Драгомир Йосифов

(1) „Гласове под стъкло" - авторът визира заглавие на композиция от Салваторе Шарино (1947), която „работи" с музика на Джезуалдо да Веноза (XVI-XVII в.).

Изминаха 10 години, откакто ни напусна Иван Росенов (24.11.1951 – 7.12.2008) – режисьор, сценарист, авантюрист. Създаде два игрални филма („Поета и дявола" и „Спирка за непознати"), мечтаеше за трети... А иначе снимаше живо документално кино: „Всички вкупом", „Железният баща", „Бягството на заека", „Марго и приятели"... На 11 декември във филмотечното кино „Одеон" поводът ще бъде отбелязан с прожекция на филма **„Всички вкупом"** (СИФ „Бояна", 1991, сценарист и режисьор Иван Росенов, оператор Пламен Сомов, 55 минути). Той разказва за Румен, който се лута в самотната си различност. С филигранна чувствителност авторите се занимават с маргиналността в българското общество. В магическия възел от екзистенциално и социално се таи сугестията на филма. И универсалността на посланието му. Вижте го!

К

Свободни ли сме тук-и-сега?

На 5 декември 2018 г. в Музея за съвременно изкуство, филиал на Националната галерия, се откри изложбата „Свободата тук-и-сега", съвместен проект на фотографа Лиляна Караджова и историка Димитър Стоянович. В прессъобщението мотивът за изложбата е обяснен така:

„Живият екзистенциален и изначален смисъл на свободата тук-и-сега се е изгубил в мащаба на понятието, банализирано в икономически и правни текстове и деградирало в политически популизъм. Свободата се е превърнала в абстрактна и закостеняла дума, лишена от конкретно съдържание, далечна на делничните проблеми на обикновения човек. Съществен фактор, обуславящ тази ситуация, е ограниченото разбиране за свобода, което съществува като остатъчно понятие от XIX и XX век. Това е идеалът на Българското възраждане за колективна свобода от османското владичество, продължен през комунистическия режим като стремеж към свобода от идеологическата репресия. В широките обществени нагласи липсва интуиция и разбиране за личните и позитивни прояви на свобода."

Във фотографската инсталация и фотокнигата „Свободата тук-и-сега" са представени арестантски снимки и авторски текстове на тридесет български интелектуалци и общественици, автори от кръга на списание L'Europeo.

Изложбата ще продължи до 27 януари 2019 г.

К

Възможни възможности

Витолд Гомбрович. „Космос". Превод от полски Катерина Кокинова. София: Издателство „Панорама", 2018

30 години след издаването на «Фердидурке», първия роман на полския писател Витолд Гомбрович (1904-1969) на български език, вече е факт и преводът на последния му роман - „Космос" (1965). Когато представяме Гомбрович, трябва да бъдем много внимателни към подбора на думите си, тъй като той е автор, който се обявява против еднозначното определяне. Сам отказващ да се причисли към конкретна литературна епоха, той създава и трудно за категоризиране творчество.

Като използва за обединяваща част на разказа си в „Космос" криминалната сюжетна линия, Гомбрович всъщност в пълнота и сякаш съвсем естествено и ненатрапчиво показва как всяко събитие може да бъде едновременно възприето като факт, но и като предположение, случайност. Романът „навързва, свързва, създава" възможности за пораждане на различни смисли, съдържащи се в действителността.

Натрупаното „смазващо изобилие от свързвания, асоциации" създава заобикалящата сегашност, „заразена от възможности за смисъл". Именно множествеността на значенията води до размиване на конкретиката и създава условия за вариативност. Сред всички тези възможности, текстът представя питащия се човек, който се опитва да разбере случващото се около себе си посредством задаването на въпроси. „Космос" показва, че повод за това питане може да бъде нещо обикновено, делнично, съвсем дребно, което преминава отвъд границите на конкретното и довежда до големите питания.

Започвайки от определеното, свързано с обесването на врабчето в романа, със загадката около извършителя, търсенето преминава през въпросите за повода: „За какво, каква би могла да е причината?" Търсят се още отговорите, свързани със смисъла на нещата, тяхната винаги съществуваща „друга страна". Героят, положен в смисловото поле на търсенето, размишлява за същността на случващото се и се пита: „Какво значеше всичко това? Какъв беше смисълът? Какво се криеше зад това?"

Въпросите са само един от методите на човека да намери закономерностите в заобикалящия го свят. Друг подход е сравнението. Пример за сложното взаимодействие между нещата е изразената мисъл, че „цялата тази „връзка" не беше точно връзка, това бяха просто една уста, разгледана по отношение на друга уста, например, в смисъл на разстояние, посока, разположение". Обвързаността на нещата преминава като мотив през целия текст. Той идва, за да подсили усещането за размиването на границите, за аморфността между обектите - „тази чистота все пак можеше да е и мръсна". Когато има дори и най-малката възможност нещо да се установи трайно в съзнанието, възможността бива разрушена, за да не остане никакво съмнение, че нещо може да бъде еднозначно определено и отделено: „Трудно е да се нарече история такова постоянно... скупчване и разпадане... на елементи."

Усещането за мимолетно комбиниране, което води до един от множеството възможни резултати, е подсилено и чрез мотива за случайността. Той бива въведен както в категорията на пространството, която в текста е „неизвестна, в произволна къща, случайна", така и чрез отбелязването на един от многото знаци, който в даден момент е привлякъл ненадейно вниманието. Мотивът за възможните резултати вследствие на случайните, непреднамерени избори, е силно застъпен в текста: „Един знак, случайно дешифриран, а колко ли са останали незабелязани, зашити в естествения ред на нещата?"

В същността си мисленето за тези безброй възможности за преподреждане на действителността се открива в поставения в текста въпрос, който героят си задава, а именно: „А как да разказваме, освен ex post?" Мотивът за това, че нещата никога не могат да бъдат в първичната си, органична форма на случване след момента на своето самосъздаване, утвърждава идеята за избирателното комбиниране на този, който разказва за тях. Разсъждаващ за същността на нещата, героят се пита: „Дали тогава нищо никога не може да бъде наистина изразено, пресъздадено в анонимното си случване, никой никога не смогва да пресъздаде брътвежа на зараждащия се миг, как е възможно, родени от хаоса, никога не можем да се докоснем до него, едва погледнали, и вече от погледа ни се ражда порядък."

По линия на вариациите е и играта с езика. Създаването на нови от вече съществуващи думи и свързването на близко звучащи думи в изречения също утвърждава вариативността. Преподреждането в текста достига до всички нива, включващо самия език като средство за изразяване.

Гомбрович създава усещане за вариативност и на нивото на героите. Конкретните герои уголемяват мащаба си и се превръщат във все по-обобщени образи, които от своя страна стават знаци, символи: „сякаш бяхме символи на самите себе си".

Тук идва и питането кой е читателят на този роман. Четящият „Космос" е този, който може да се „оголи", да освободи себе си от всякакви предзададени рационални познания и да се остави на чудатостите. Активният читател, готов да пренаписва и „комбинира". Този текст може да бъде приет като опит за борба с ограничаването, с определянето и със сигурността, че нещо може да бъде прието за аксиома. В повествованието авторът предоставя определен брой от варианти на явленията и предметите от действителността, като оставя тази множественост отворена. Чрез образите в текста бива представено това, което „имаше да се види и каквото не ми се щеше да видя, защото толкова пъти съм го виждал". Самото разказване непрекъснато сменя перспективата си от частното към общото, от конкретното към универсалното с цел да се уловят повече от значенията на нещата и тяхната вариативност.

В романа си Гомбрович ни предоставя не море, а цял един „Космос" от възможни прочити на наглед еднозначната действителност. Читателят на „Космос" може да добави своите възможни възможности към безкрайното множество, а какво по-хубаво от свободата да интерпретираш?

Венеса Маджарова

Нещо повече от истории

Мартина Вачева, „Кал“, галерия SARIEV Contemporary, Пловдив, 9 ноември - 30 декември 2018

Видях новата изложба „Кал“ на Мартина Вачева час преди откриването ѝ в галерия Sariev Contemporary в Пловдив. Беше в края на тежък и уморителен за мен ден, а от изложбата, през която минах набързо, не очаквах нищо специално. Въпреки това, се оказа важна и натрапчиво не излизаше от главата ми.

За Мартина Вачева чухме съвсем наскоро. През 2016 г. кураторката Вера Млечевска направи нейна изложба в рамките на платформата „Фон: млади автори“ в същата пловдивска галерия. Тогава съвсем младата художничка направи впечатление със серия от гротескни живописни работи, в които пресъздадени сцени и герои от популярни филми или образи от попфолк средите. Не без чувство за хумор, на ръба на грозното и гразнещото, преднамерено наивистични и непохватни, тези персонажи срещнаха одобрението на публиката и отвориха не една врата пред авторката им. За радост, за нея това не беше достатъчно. Миналата 2017 година тя спечели наградата *База* със серия от керамични работи, в които глинената пригодност не обективизира се деформацията, присъща на живописния ѝ стил. После пътува на *База* резидентната в Ню Йорк, работи, търси, променя (колко малко време, а колко глагола употребявам)... и ето, днес, в малката зала на галерия Sariev Contemporary има една много различна Мартина Вачева. В прес-текста към изложбата ѝ чета, че обект на последните ѝ работи са древните митове и легенди, народните приказки. И вероятно е точно така. Но лично аз усещам, че това дълбоко не ме интересува, защото работите в залата са надскочили многократно наратива на каквито и да е конкретни истории. Керамичните форми, зооморфни и антропоморфни, излизат от купчини кафява пръст, от сплъстени пиедестали, с които се сливат до смесване. Те са работени с ръце, които оставят отпечатъци и петна. Цялата фактура на формите е третирана живописно и издава по-скоро интуитивно търсене на крайния резултат, отколкото постигане на преднамерена и планирана цел. Пластиките са поливани с глазури в сложни, дори мръсни земисти цветове, което допълнително ги свързва с природните елементи, в които са поставени – пръст, кал, пясък, сухи съчки. В центъра на залата от пода на галерията „излиза“ конник. Фигурата му се движи през калта с мъчително, но целенасочено усилие. Или може би „потъва“, това някак не е много ясно, а и не е нужно. Очите му са изхвърляни от усилие, главата му се е втекла във калта, сякаш тя не иска да го пусне. Друга серия от работи заема стените на залата. Змия, която излиза от стената, напомня на Медуза Горгона от древна митология. Две монохромни рисунки, едната подобна на човек, а другата съскаща змия, са втъкани в композиция от сухи клонки, прецизно подредени върху бялата стена. Страховита керамична маска, подобна на кукерска, която продължава в стара избродирана покривка. И навсякъде тленни елементи от земята и природата, готови да поддържат, но и да погълнат обектите.

Умишлено само изброявам видяното в залата, не се впускам в истории, не разгадавам и не отпращам към древната народна митология, пълна с талисмани и магични архетипи. В изложбата на Мартина Вачева има нещо повече от истории, които да разчитаме, използвайки цялата си придобита във времето информация. Тя успява да постигне цялостност и дълбочина, смисъл извън разказа, усещане за материалност, за паралелен живот, изцяло плод на творческия процес през който авторката минава. И не на последно място, в този текст, посветен на изложба на съвременно изкуство, нито веднъж не съм използвала думата „концепция“, нещо, което от много време не ми се беше случвало. Както не ми се случват често срещи със странното и различното в изкуството.

Весела Ножарова

Поглед към изложбата *Кал* на Мартина Вачева

Крещендо диминуендо

Преживяване със Сарасте

За първи път чух и видях диригента **Юка-Пека Сарасте** през 2014 година на фестивала „Музикфест“ – Берлин, където той гостува с оркестъра на WDR – Кьолн, който ръководи и до днес. Той не е от диригентите, които „взимат акъл“ с изключителна харизма, ексцентрично поведение или необичайна „лична“ диригентска техника. Не е типът артист, който кара публиката да затаи дъх, като редица фигури от близкото минало. Тук имаме работа с музикант, който е дошъл на концерта да свърши работата. При това добре. Никаква външна проява не подсказва светоусещането му, но това е характерно за учениците на Йорма Пануля (да добавя и съученици като Сарасте – Еса Пека Салонен и Осмо Ванска – също определящи днес посоките на диригентското изкуство), възпитани очевидно предимно да служат на музиката, а не на себе си в музиката. Да излъчват някаква смирена деловитост, а артистизмът им да се вгражда повече в музикалната творба, да не я разсейва, да насочва в погрешна посока вниманието на слушателя.

Гастролът на Сарасте за първи път в България, означаващ подобаващо 90-ия сезон на **Софийската филхармония**, само потвърди впечатленията ми отпреди години. Потвърди и специфичните му предпочитания и вкус при съставянето на програмата му, където музиката на Моцарт, е едно почти неизвестно творение на гения, преходи сполучливо с вътрешния контраст съчетание между твърде компактната метроритмична и пресечена тематична картина в структурно вращане-обръщане към Баховия концертен въвход в *Дъмбъртън Оукс* от Стравински и тъмното симфонично безбрежие на Сибелиус – Първа симфония. Три, много рядко изпълнявани у нас, великолепни композиции, които, заедно с голямото диригентско име и известността на някои от солистите, не можаха да изпълнят залата.

Да се върнем към преживяното със Сарасте и филхармонията. Единствената част от Моцартовата Симфония концертанте за цигулка, виола и виолончело събра солистите **Теро Латвала** (цигулка), **Александър Земцов** (виола) и **Франц Бартоломей** (виолончело) – все имена с биография, сред които Земцов е най-познат на столичната публика. Тази инструментална сложност в изпълнението на особения тонов език на амбициозния композитор и хоров диригент Филип Уилби (1949) само в нейната първа част се разминава от други, поражения в общото оркестрално тяло, изпреварени от постоянно изпълнени, оркестрално на оставащите от Моцарт изпълнители. Звуковата дисциплина на оркестъра беше подчинена на индивидуалната свобода във фразирането на трамата солисти, от които виолончелистът определено изпъкваше. Бяха интересни с разпосочената си Моцартова виола и като ансамбъл, и като звук, и като цялостно звучене на оркестъра, в представянето стил доминиране и вече как създаваше общо равновесие. *Дъмбъртън Оукс* тук се оказа леко рискова пиеса за камерния ансамбъл, в чието изпълнение отсъстваше качествата, вътрешно чарът в бароковата алюзия, ритмичната свобода и пълнокръвната ансамблова артикулация.

Коварна е тази пиеса на Стравински. И когато изобщо не си я чувал (а това нямаше как се разбра), диригентът Сарасте не може да ти помогне. Но самото ѝ прозвучаване пробуди пространството с афористичния рефлекс и като че ли наелектризира за предстоящото контрастно преживяване със симфонията на Сибелиус. Това бе кулминацията на концерта и в непосредственото съвместност на диригент и оркестър. Мистериозния план в симфонията бе заложен още в първите тактове с меланхоличното, прекрасно изваяно соло на кларинета (Михаил Живков). Сарасте показа прекрасно музиката на Сибелиус, в някаква степен тя и се поставяше – дълги години е записвал седемте му симфонии с финландския радиосимфоничен оркестър, който бе дълги години шеф-диригент. Верен е на тази музика и до днес; и възнаграждава филхармонията с възможността за свободен звуков полет – от пъстрите бои през внезапни, временни просветвания, през различните, противоположни скорости вплетени в своеобразната, специфична структура на композицията. Вкара музикантите в тайнствата на особения тонов език на композитора и в звуковия свят, вплетен във и извън традиционните норми на жанра, много податлив на неочаквани импулси за движение – всеки се появява изневиделица, завихря около себе си съответното движение и умира, за да дойде друг...

Затова често в неопитни ръце тази творба не се случва. Но Сарасте знае как да „нанизва“ внезапните „премеждия на формата“ – и темброво, и през оркестрова материя, и в изтъкването на гласа на солиращия инструмент, и в определящия драматургично развитие темпа, и в ефектното подчертаване на хроматично съставените музикални изречения – всички внушават също мистериозност и някаква мрачна обреченост.

Да припомня, че симфонията се пише и завършва през 1899 г., когато във Финландия се активизира т.нар. русификация. Затова тази симфония е натоварена и с тази историческа сянка; тя е „своеобразна“ реплика на симфониите на Чайковски и Бородин. В нея тематичната организация и развитие е различна в същността си, независимо от някои тематични сходства с творбите на руските.

Важно е да се знаят тези факти, когато се чете музикалният текст. Което е съвсем сигурно за световноизвестния диригент, който търси и изважда композицията с предела графичност, където всеки тембър звучи не като бой, а като различно плътен пласт в един черно-сив рисунък. Цялата творба израсна монолитно, мащабно, дори грандиозно в металния блясък на суров драматизъм и действена експресия на сми-

Екатерина Дочева

Реплика от ложата

Ценности и истини

„Цъфнали очи“ по романа на Радостина А. Ангелова „Виенски апартамент“, режисура Ищван Наги и Габриела Хаджикостова, музика Атила Шимон, декор и костюми Габриела Хаджикостова. В ролите: Мария Джойкева, Никол Николова, Никол Султанова, Цветелина Николова, Държавен куклен театър Сливен и „Malko teatro“, Будапеща. Гастрол в София на 19.11.2018 г.

Независимият будапещенски театър „Малко театро“ е основан през 1996 г. от Габриела Хаджикостова и Ищван Наги. На български, унгарски и немски език, съвместно с актьори и театри от България, но и от Германия, Македония, Швеция, театърът разработва основно български теми. Принципът е те да се тълкуват не като огласяване на някакво културно гето, а като сегмент от европейската култура.

Стилистиката на „Малко театро“ предполага съчетаване на традиция и иновативност, автентична музика, танцов и движенчески театър, изобразително изкуство и нови медии. Слага се акцент върху непосредствения диалог със зрителите. Постановките следва да се основават върху лично изповядвани нравствени ценности и норми. Оттук и нещо повече: „Театърът посредничи на абсолютни истини и абсолютни ценности; той трябва да има правото да държи огледало пред лицето на обществото“, така заявява програмно Габриела Хаджикостова.

По формата си „Цъфнали очи“ се вписва в идейния план на „Малко театро“. Създадено в съвместна работа със Сливенския куклен театър, представлението е изцяло отвъд клишетата, асоциирани с „куклен театър“. Без следване на определен сюжет, в основата застават откъси от романа „Виенски апартамент“ на Радостина А. Ангелова. Съществен елемент са и автобиографичните монолози: по един на всяка от актрисите. В стил one-woman show те говорят директно с публиката, представяйки себе си и своите житейски възгледи.

Атила Шимон изпълнява композициите си на живо (електрическа цигулка). Лаконичната сценография стимулира непринуденото разгръщане на танцови и даже акробатични елементи. Младите Никол Султанова, Цветелина Николова, Никол Николова и Мария Джойкева демонстрират впечатляващ актьорски талант и високо овладени сценични умения. Дотук – добре. Но само дотук.

Източникът на проблемите е изказваното, внушаваното. Текстът на Радостина А. Ангелова е претенциозен, бъбрив и повърхностен. Дори когато досегне по-дълбоки интелектуални, етически или естетически съдържания, те са задушени от сантиментални кордели и удавени в захарен сироп. При това със специфичен привкус.

„Цъфналите женски очи“ са неслучайно избрани за заглавие, любовта е централна тема. Те трябва да са видимият белег за това, че „жената ослепява за света наоколо и се осланя само на мъжкото рамо, което я води“. Текст, поместен във флаера, за да представи смисловото ядро на представлението.

Подобно е нивото и в монолозите на актрисите. Идеята е те свободно, автентично, в прав текст да изразят своите болки и стремежи, дълбокото и съкровеното си. За съжаление, дълбокото се оказва смущаващо плитко.

Истините и ценностите, изповядвани в „Цъфнали очи“, са притеснително елементарни и тривиални. „Посланието“ е обидно битово.

След спектакъла високо уважаван от мен театрален анализатор предложи за заглавие на рецензия „Жената днес“. И на двамата не ни беше смешно.

Георги Каприев

Думи срещу думи

Между метафизиката и естетиката

Илко Димитров. „Черно“. Избрана поезия. С., ИП „Да“, 2018

Това е всъщност второ томче „избрана поезия“ на Илко Димитров от 2008 г. насам, когато издателство „Стигмати“ пусна предишното („Бяло“), със съставителство и редакция на Борис Христов. Чест и слава, но мисля, че Борис Христов можеше да се постарае повече и в двете си функции. Илко Димитров е мислещ поет, „мислеща тръстика“ не само по стартово задание, като у всички простосмъртни, но и като самоизбран целожитейски път; и когато пренася метафизиката си вътре в параметрите на естетиката, по трасето често пъти припламват искри и хвърчат частици метал и изгоряла гума. Този дребен отпадък можеше да се поразчисти оттам с малко повече съпричастност и вчитане.

Но да оставим това. Около този поет, този чудесен, дружелюбен, деликатен, чистосърдечен човек кръжи парадокс. Той има натрупана солидна творческа биография в стих и проза, вече е надхвърлил 60-те, но написаното за него е на практика нищо. Най-дългият текст е една рецензия на Едвин Сугарев в „Литературен вестник“. Е, и аз съм писал отзив за негова книга, но там визирам и други, не е само за него. Получило се е така, че Илко Димитров е известна фигура в литературните кръгове, всички го обичат, всички му се усмихват и всички го отлагат, ако се случи за миг да прехвърчи през съзнанията им идеята за по-сериозна работа. А и той сам като че ли ги подканя за това със своята ненатрапчива деликатност.

За ситуацията си има и обективни причини. Както казах, Илко Димитров е поет-мислител, своеобразен поет-метафизик. И не е сигурно кое от двете начала преобладава у него – разсъждението или стихът. Носеща конструкция е разсъждението – подчертавам, абстрактното, - но когато то се углъби и слее с изповедния тон на аза, едно сонорно течение го подема, разгръща го и му придава поетична мощ. Като тук:

„Писанието – да, но само като основание, не като послание.

Защото вече не е ясно кой може да чете,

а още по-малко да схване онова, което е написано в едно

неизразимо различно време. И не е ли грях...“

Другаде разсъждението си остава разсъждение без трансмутация в стих:

„Държиш се така, сякаш някой друг трябва вместо тебе да свърши човешките ти работи. След като си роден, за да умреш, кой друг да свърши това?“

Всъщност, Илко Димитров не пише стихосбирки, а книги. Това е много важно да се подчертае.

Минималната му единица текст върху страница не е късото стихотворение, а афоризмът. Понякога афоризмът е преднамерен, тезисен като горецитирания. Другаде авторът полуспуща над него напрежението на стиховата черупка и тогава границата между стихотворение и нестихотворение изтънява само до звуков усет. Но водещата тяга навсякъде е медитативното разчленение, а не образният синтез. Ето един средищен случай, който казва същото:

„Чудесата изчезват и светът се появява,

натежавайки в ръката като сечиво.“

Тази миниатюра тегли уж към стихотворението: счупена е на два реда, общо взето е ритмична, има метафори и образи, липсва ѝ обяснителен фон. Но иззад образите надзърта – и се реализира – разсъждението. В него е вложена главната тяга. Идеята тече в границите на елементарната опозиция „преди ... сега“ и гласи горе-долу следното: „преди“ светът е бил за човека гора от чудеса за пасивно потребяване; сега обаче чудесата са изчезнали, а човек е поопознал средата си и вече я ползва не само като гостенин, но и за да върши с нея разни неща. И все пак – и все пак! - това, което най-вече тласва миниатюрата към жанра на афоризма, е, че и образите са абстрактни, и метафорите са изтрити. Нищо по-дребно от „света“, нищо по-конкретно от „сечиво“. В основата е инструменталното разсъждение.

Обратната проекция на същото, същевременно обаче, казва друго: Илко Димитров е поет-романтик от старата школа, каквато в България няма, но в Англия се нарича „езерна“ - пасторален, пантеистичен, Уърдзуъртовски тип поет. Случайна гравитация, инцидентно сцепление. Издава го точно опозицията „преди ... сега“ в съответната ѝ омайно-носталгична опаковка. *Преди бях дете, тревата и небето ми говореха и светът бе едно с мен. Уви, пораснах и светът се разпадна на трева, небе и други елементи.* Третият синтезиращ мотив (*но и днес се случва в миг на покой да долети до мен отглас от някогашната единност и тогава ме изпълва дълбоко благоговение*) като че ли все още липсва в поезията на Илко Димитров и остава отворен въпросът дали той ще тръгне в тази посока по-нататък в творчеството си, или ще избере по-различна. Остава да видим. Във всеки случай, метафизиката и естетиката му са сраснати в едно, както светът и детето в поезията на някои от най-големите.

Владимир Трендафилов

Стилна, но прекалено опростена картина

***Нашата живопис в нови насоки. Отражения на новата предметност в българското изкуство през 30-те и 40-те години на XX век*, куратори: Неда Живкова, Любен Домозетски, СГХГ, 13 ноември 2018 – 10 февруари 2019**

След като през пролетта и лятото на 2018 година в залите на Софийската градска галерия бяха представени 20-те години в българското изкуство в изложбата „Между традициите и модернизма. Образи на родното в българското изкуство от 20-те години на XX век“, сега можем да видим изложба, представяща промените в нашето изкуство, настъпили през 30-те и 40-те години. Сравнението между двете изложби се налага от само себе си. Тази, посветена на 20-те години, беше много по-комплексна и включваше както произведения на живописта, скулптурата, графиката, рисунката, така и произведения на т.нар. декоративно-приложни изкуства. Сегашната изложба е концентрирана само върху живописта, което я прави значително по-ограничена като обхват. Причината вероятно е в това, че в живописта най-ясно могат да бъдат посочени „новите насоки“, за които става дума в заглавието на изложбата, и да бъде изведена тезата за влиянието на новата предметност върху българската живопис от този период.

В изложбата са включени произведения на Кирил Цонев, Златю Бояджиев, Вера Недкова, Вера Лукова, Давид Перец, Васил Бараков, Борис Иванов, Асен Василиев, Ненко Балкански, Бенчо Обрешков, Стоян Сотиров, Борис Елисеев, Тодорка Бурова, Карл Йорданов и други. Повечето от споменатите художници са членове на Дружеството на новите художници, което през 30-те години на миналия век заема централно място в художествения живот, подобно на „Родно изкуство“ през 20-те. Техните произведения са подредени в групи, организирани на жанрово-тематичен принцип, за да се очертаят ясно не само стилово-пластичните, но и жанрово-тематичните промени в българската живопис от този период. Тези промени са формулирани от кураторите така: „През 30-те и 40-те години художниците обръщат поглед към натурата, към реалността и модерния живот. Някои жанрове (натюрморт, пейзаж, портрет) придобиват значителна популярност, а стилът се ориентира към реалистичната художествена пластика.“

Другата важна цел на изложбата е да покаже, че настъпилите промени в нашата живопис през 30-те и 40-те години на миналия век са в синхрон с определени общоевропейски тенденции. На преден план е изведено немското художествено течение „Neue Sachlichkeit“ (Нова предметност), възникнало след края на Първата световна война като реакция на предвоенния експресионизъм, но и на цялостната политическа, икономическа и социокултурна криза в следвоенна Германия. Течението не е хомогенно. В него се очертават поне две крила - ляво (т.нар. веристи) и дясно (т.нар. класицисти). Веристите (Георг Грос, Ото Дикс, Макс Бекман и др.) се отличават със социалния си критицизъм и острата сатира. Те са базирани основно в Берлин и Дрезден. Класицистите (Георг Шримпф, Александер Канолд, Карло Мензе и др.) в по-голяма степен са ангажирани с идеята за връщане към обекта и порядъка в живописта. Те са базирани основно в Мюнхен.

Кураторите на изложбата предпазливо отбелязват, че не може да се говори за категорично обособено влияние на немското течение в българската живопис през 30-те и 40-те. Затова те предпочитат да говорят за негови „отражения“ у нас. Отбелязват също, че някои от художниците в изложбата са повлияни и от други европейски течения със сходна насоченост като италианското „Новоченто“, което апелира за връщане към наследството на Ренесанса. Италианското движение възниква в Милано и включва художници, като Анселмо Бучи, Акиле Фуни, Марио Сорини и др. Подобни неокласицистични тенденции има и във Франция.

Сред българските художници, които са включени в изложбата, най-осезаемо е влиянието на новата предметност върху творчеството на Кирил Цонев. Това е съвсем обяснимо, като се има предвид, че той учи в Мюнхен и е пряко свързан с едно от подразделенията на движението. За останалите художници в изложбата обаче е твърде пресилено да се каже, че са повлияни от немското движение. Да, могат да се намерят общи стилови и жанрово-тематични сходства, но това не означава, че те са инспирирани от един източник и функционират по сходен начин в картините на повечето от тях. При Васил Бараков, например, пластицизмът, обобщените форми и колоритът са повлияни силно от творчеството на Пол Сезан. Същевременно драматизмът в неговите пейзажи от 30-те и 40-те години е чужд както на Сезан, така и на немските художници от движението „Neue Sachlichkeit“. Корените на този драматизъм са в творчеството на късния Тициан и Рембранд, от които Бараков се възхищава още преди да открие Сезан. Работите на Бенчо Обрешков от този период също са много далече от влиянието на новата предметност. „Живописносттта“ доминира категорично над предметността в неговите картини. Същото може да се каже и за Давид Перец, и за други художници.

Пластицизмът и реализмът в творчеството на някои от най-значимите български художници от 30-те и 40-те години на XX век има различни източници на вдъхновение. Много по-силно от влиянието на немското течение е влиянието, идващо от френския постимпресионизъм (най-вече от Сезан, но също и от Ван Гог), от творчеството на Дерен, Вламенк, Дюфи, Брак... Вижда се, че българските художници са повлияни както от творчеството на свои съвременници, така и от художници, като Сезан и Ван Гог, които работят през втората половина на XIX век.

Известно е, че „новите“ художници организират честване на 100-годишнината от рождението на Сезан през 1939 година, като издават специален вестник, посветен на великия французин. За тях Сезан, въпреки времевата разлика, е истински съвременник. Интересно е, че художници като Васил Бараков усвояват уроците на Сезан опосредствано, чрез репродукции и то с лошо качество. Той самият споделя, че е видял оригинали на Сезан едва през 70-те години на миналия век.

Но по-сериозните различия между представителите на немската нова предметност и техните български колеги са на нивото на интерпретацията на реалността. В показаните картини, дори при Кирил Цонев, липсва най-характерното за водещите представители на немската Нова предметност – острият социален критицизъм, жестокият сарказъм, болезненият еротизъм, почти сюрреалистичният образ на немското общество от 20-те години на XX век. Нищо такова няма в нашата живопис от 30-те и 40-те години. Просто българското общество и култура са различни, но също и позицията на художниците към конфликтите в него. В картините на българските художници от този период има радост от пъстротата на живота, от близостта с природата, има усещане за светлина и порядък, има базисно приемане на света. Ще открием тези черти в картините на Бенчо Обрешков, на Вера Недкова, на Иван Ненов, на Давид Перец. Този дух на нашето изкуство от 30-те и 40-те го приближава повече до духа на френското изкуство от края на XIX и първото десетилетие на XX век. Можем да открием и меланхолия – например, в градските пейзажи на Петър Младенов или Георги Павлов-Павлето, но тя е приглушена, примирена. Няма го острото чувство за самота и изолация.

Социалната проблематика е характерна за някои от художниците от този период, но тя има различен характер. В техните картини по-скоро има съчувствие към бедните и отхвърлените, отколкото яростно осъждане на елитите. Има идеализация на работниците и селяните, на техния труд. Те са рисувани с любов и възхищение, с почти религиозен пиетет. Работническите семейства на Ненко Балкански, от една страна, и сцените от селския живот на Златю Бояджиев, от друга, са типични в това отношение. Това не са картини на бедността и социалното страдание, а на особеното достойнство и красота на работническия и селския живот. Но те отсъстват от изложбата.

С други думи, според мен, кураторите на изложбата са сгрешили, като са извели на преден план новата предметност, пък дори и с уточнението, че става дума само за отражения. Не че ги няма, но тези повърхностни влияния и сходства по-скоро скриват съществените особености на българското изкуство от този период, неговите важни отличия от случващото се в Германия или Италия, или Франция по това време. Нарочно споменавам отделни страни, а не говоря за общоевропейски тенденции, защото и по отношение на случващото се в Западна Европа има съществени разлики и в отделните страни. Тези разлики имат естетически, но и политически измерения. Социалният критицизъм на Георг Грос и Ото Дикс ги превръщат във врагове на националсоциализма, докато италианските неокласицисти от Новоченто са приветствани от Мусолини при създаването на движението. Нищо не печелим, като лесно смесваме „Neue Sachlichkeit“, „Novecento” и Бараците.

Нека не бъда разбран погрешно. Изложбата предлага възможност да се срещнем с прекрасни произведения на българското изкуство от 30-те и 40-те години. Някои от тях са по-малко познати, а други се показват за първи път. Бих обърнал специално внимание на автопортретите на Тодорка Бурова, на портретите на Карл Йорданов, на натюрмортите на Ненко Балкански и Васил Бараков, на миньорския пейзаж на Златю Бояджиев, на женския портрет на малко известния Асен Дочев.

Изложбата е подредена с вкус. Със сигурност в нея се показват тенденции, които наистина съществуват през този период, но просто картината, която изложбата създава, е твърде опростена, твърде удобна за употреба. С лекота са игнорирани автори и произведения, които не пасват на предварително изработената схема. Така от изложбата отсъства художник с мащаба на Иван Ненов, който е в преки контакти с италианския футуризъм. Трудно ми е да си представя 30-те и 40-те години без неговото творчество. Няма ги платната на Георги Павлов – Павлето, на Александър Стаменов, на Мордохай Бенцион, на Рафаел Михайлов и т.н.

В изложбата виждам недостатъци, характерни за обичайния начин, по който в българското изкуствознание се представя историята на нашето изкуство. Тя е разделена на десетилетия, с ясно обособена водеща тенденция и ключови имена. 20-те години са годините на „родното“ (легенди, фолклор, символизъм, декоративност и т.н.), 30-те и 40-те - на „новите“ (нова предметност, пластицизъм, реализъм, социална тематика и т.н.), 60-те - на „монументалистите“ и т.н. Водещ е формалният анализ на произведенията. Рядко има стремеж изкуството и творчеството на един или друг художник да се постави в по-широк социокултурен, политически, икономически, екзистенциално-философски контекст. Западната история на изкуството е взета като модел и тукашните процеси се описват чрез нея. Най-важният въпрос е има ли го тук някое западно течение или го няма. Открием ли го, а това не е трудно, защото нашето светско изкуство е родено късно и в него външните влияния са силно изявени, сякаш с това разбирането приключва. Обратната крайност е изтъкването на уникалността на тукашните процеси в изкуството.

Нужни са много по-фини изследователски инструменти, които да позволят реконструиране на сложните процеси в българското и европейското изкуство през първата половина на XX век, които понякога се свързват и смесват, но много често се разделят и дори си противоречат. В България има добри изкуствоведи, които са способни и правят подобни анализи, но те не са от най-шумните и публикациите им не са от най-популярните.

Кирил Василев

1. Васил Бараков, *Натюрморт със саксия*, 1938

2. Карл Йорданов, *Женски портрет*, 1938-40


Габриеле Адорно - Рафаел Алварес; Мария/Амелия - Цветана Бандаловска


Сцена от постановката

Музиката срещу режисурата

Нов сезон на софийската опера, нов мандат на директора ѝ акад. Пламен Карталов и нова постановка на **„Симон Боканегра"** на **Верди**, тук представяна с успех преди три десетилетия със забележителни български изпълнители.

Практиката е доказала, че преправянето, редактирането на една творба почти никога не може да заличи базови недостатъци. Така е със „Симон Боканегра", която, ако не е силната, завладяваща с емоционалността си музика на Верди, отдавна щеше да има съдбата на няколко по-ранни негови опуси, оживяващи за юбилеи или по инициатива на амбициозен диригент, режисьор, интендант...

Щрихи от историята на създаването ѝ

В средата на XIX век Верди много често е в Париж, та приятелите му в Италия дори се тревожат да не остане там. Особено дълги са престоите му, до почти две години, когато пише - по поръчка на Световното парижко изложение, операта „Сицилиански вечерни", представена с успех в 1855 година. А на следващата, 1856, започва „Симон Боканегра", втора творба, инспирирана от драма на испанеца Антонио Гарсия Гутиерес (първата е „Трубадур"). Композиторът е привлечен и от историческите събития, които кореспондират със съвремието му, и от възможността да създаде още една голяма и патриотично обагрена опера – послание, зов за обединение и освобождение на италианците. Мотив, вече многократно интерпретиран - и то с огромен успех и всенародно въздействие и признание.

Симон Боканегра е реална историческа личност, корсар, живял в XIV век и избран за първи дож на Генуа. В аналите е описван като мъдър владетел , който се стреми да постигне мир между Генуа (впрочем, любим град на Верди) и Венеция, да изглади междуособиците сред италианците.
Либретото прави незаменимият по това време сътрудник на Маестрото - поетът Франческо Пиаве. Който, очевидно, този път (той е либретистът и на Трубадур") не съумява да преодолее драматургичните недостатъци и компликации на пиесата на Гутиерес. И, закономерно, спектаклите на „Симон Боканегра" (1857 г.) във венецианския театър Ла Феniче не срещат одобрението на публиката, макар критиката и музикантите да оценяват музикалните ѝ качества, а в Милано (1859 г.) вече е... пълно фиаско. Две десетилетия по-късно Верди и големият поет и композитор Ариго Бойто отново разлистват партитурата, за да направят много сериозна преоценка и поправка - и на либретото, и на музиката. Верди написва ред нови страници и премахва доста „стари", измисля сцената в Сената (1 действие) - ярък драматургичен момент, великолепният монолог на Симон (2 действие) и др. Редакцията е реализирана в Ла Скала с прочути певци. Така започва пътят на „Симон Боканегра" по европейските сцени. Особеното в този Вердиев опус е комбинацията от два етапа на неговото творческо развитие – типични мелодико-хармонични конструкции от 50-те години и идеи от късния период; слушайки я, не може да не откриеш връзки и с „Трубдур", и с „Ернани", но и с „Дон Карлос" и "Аида", например. Партитурата разкрива още похвати, типични за създадената от него италианска музикална драма „Отело". Въпреки всичко, либретото си остава белязано с някои от първичните си недъзи. Затова „Симон Боканегра" е опера, която и до днес няма популярността на другите десетина негови творби.

Постановката в Националната опера

Тя показа старата истина – когато музикалната част е на ниво, може да се преглътнат неудачите в сценичната реализация. **Арабела Танасе** (Румъния, Крайова), за съжаление, не е могла да постигне баланс между това, което се слуша, и това, което се гледа. Нейната режисьорска инвенция не е преодоляла един от най- тежките недостатъци на операта - статичността, производна на повествователността, тоест, постоянно се разказва някое събитие, вместо да се представи, а и конфликтите са все от миналото. И макар допълнително в редакцията да са внесени много корекции, истински и ярки сблъсъци няма. Което прави много трудна работата на режисьора.
Известно е, че сценографията (**Расван Драганеску**) е консеквентна на режисьорската концепция – затова естествено бе да има „бедност" и на сцената. Терен, който е алюзия за спирала (поне така го разчитам)[1] на времето, живота и т.н., но във високата си част слабо използван - главно за трибуна на политическата интрига, осветлението - с наивна драматургия (червено - значи кръв, смърт, синьо – море...), костюмите, с изключение на главния герой, твърде безинтересни, опит за някаква (много бледа) представа за епохата (игнорирам доста нелепо облечения Адорно). Не случайно Верди, познавайки пробойните в операта, нееднократно е описвал обстановките, в които „вижда" своите герои. И е подчертавал значението на морето, което присъства в много съществени моменти. Честно казано, предпочитам една традиционна режисьорска интерпретация на „Симон Боканегра", вместо вече много популярния флирт със съвремието, най-често обявяван помпозно за „нов" прочит, зад който с малки изключения се крие неустоимо, но и неосъществено желание за своя „дума". Арабела Танасе очевидно иска да разкаже драмата без сценични атрибути, реквизит, без изобразяване на интериор, екстериор, поставяйки героите в едно константно и някак стерилно еднообразно пространство, при това семпло обиграно. И ако не познаваш творбата, повечето време ще четеш превода на либретото и ще слушаш музиката. Което, впрочем, е бонус за музиката.

Певците и оркестърът

Както винаги, Верди спасява, компенсира, доколкото е възможно, визуалната недостатъчност. Затова, като се абстрахирам от режисурата и сценичното оформление (правя го с неудоволствие, тъй като пиша за опера, тоест, музикално-сценично произведение, и те принципно трябва да са органично свързани!), ще споделя, че музикалната част беше фундаментът, залогът за успешния прием на спектакъла.

Диригентът Ерих Вехтер има ясна, логична – и структурно, и драматургически – концепция, споделена и усвоена от оркестъра и певците на операта. Така музикалната част пое сериозни компенсаторни функции и ни засити с неповторимата прелест на партитурата. Трябва да призная: имаше много моменти, в които оркестърът доминираше, привличаше с пластиката на звука, с динамиките и тембрите, с елегантните сола и съпровода на солистите, с прелестта на музикалната и на места акварелна маринистка звукопис. Морето е особен и важен компонент в операта! Умело воден и организиран в сонорно изказната си форма, оркестърът на Националната опера без съмнение е в отлична кондиция. Хубаво звуча и хорът (хормайстор **Виолета Димитрова**), а премиерният състав беше внимателно комплектуван от подходящи и ярки гласове, които в ансамблите бяха внушителни и красиво спяти.

Верди неведнъж отбелязва, че без силни изпълнители на Симон и Фиеско, творбата е обречена на неуспех. Бих добавила, че в повече от стогодишната си история операта се поставя преди всичко за предварително избрани изпълнители на тези роли. В първия спектакъл, на 17 ноември, фаворити бяха Мартин Цонев – Фиеско, и Никола Мияйлович - Симон Боканегра. **Мартин Цонев** изгради динамично и възходящо психологическия образ на патриция посредством много въздействащи акценти и динамични детайли, което го открои още в първата му (много известна) ария и в големите дуетни сцени; в тях - с глас и присъствие, с музикалност и зрялост, вдигна високо градуса на емоциите. Един истински продължител на големите български басови традиции! **Никола Мияйлович,** който е белградски артист с международна вече известност, също е майстор - в умението да контролира и „употребява" гласа за пресъздаване на разтърсващи и затрогващи чувства. Красив баритон, с осанка и присъствие на сцената, той пресъздаде страстно и многопланово сложния психологически образа на корсаря – дож, и на страдащия мъж и баща. Запомнящи се, наситени с топлота и много нюанси на неговия баритон бяха монологът в спалнята (второ действие), сцената в Сената, където доминира благородството и извисеността на Дожа, призоваващ към мир, както и във финалния дует с Фиеско.

Цветана Бандаловска (Мария, Амелия Грималди) не ме изненада - както винаги, партията ѝ е изработена, премислена в най-малки детайли, благодарение на което съпреживяваме съдбата на една изискана, деликатна, влюбена Амелия. Сопраното реализира – вокално, музикално и актьорски многоцветно - най-светлия образ в инак мрачната драма, озарявайки с нежност и поетичност действието. Особено в ариозото си (първо действие), в любовния дует с Габриеле и в апела си за мир, наситен със спасителна, умиротворяваща емисия. Певицата майсторски превръща Амелия в своя съдба! В тази опера мъжките истории – лични и политически, са в центъра, но Амелия е двигателят, без който нищо не би се случило. Чрез нея се развива измислената от либретиста история за любов, предателство и смърт. Защото е свързана не само с Фиеско и Симон, но и с още двама колоритни герои: Паоло Албиани – **Атанас Младенов**, прекрасен в ролята на предателя, и Габриеле Адорно – **Рафаел Алварес**, ярък тромпетен тенор. Алварес често преекспонира (във високия регистър) гласа, вместо да го подчини на състоянието на героя си, и общо взето поведението му бе трафаретно, но се вписа органично в ансамбъла. Ще отбележа още и участието на **Валентин Ватев** - Пиетро, **Красимир Динев** - капитан на стрелците и **Александрина Стоянова-Андреева** - прислужница на Амелия. Впрочем, у всички изпълнители проличаваше - в различни моменти, тесногръдието на режисьорската интерпретация, сведена до определени маршрути на движение и доста обикновени мизансцени, които не извеждат на повърхността ярката пластика на музиката и не разкриват смисъла на текста.

И пак ще изтъкна, че Верди е истинският спасител в такива ситуации. Защото, въпреки липсите, недостатъците и най-общо казано несполуките, певците, хорът и оркестърът на Националната опера с много жар и професионализъм реализираха „Симон Боканегра". А присъстващите ги възнаградиха със спонтанните си и продължителни аплодисменти.

Боянка Арнаудова

[1] **Тук трябва да отбележа че в световната практика е прието в програмите да има освен съдържание и режисьорски бележки, и богата информация за автор, епоха и творба, за постановъчния екип, основните изпълнители и пр. В тази програма дори не е отбелязано кой е от Румъния, кой от къде идва... Все пак това не са личности от големите сцени, та да ги знаем!**

Ервин Шрьодингер за физиката на живота

Ервин Шрьодингер. *Какво е животът?* ИК Бард, цена 16.99 лв., електронна книга 9.00 лв.

I. Встъпителни бележки

1. Стана традиция научната общност да отбелязва годишнини на значителни интелектуални събития. Например, през 2001 г. математиците-логици отбелязаха стогодишнината от знаменитото писмо на Бъртранд Ръсел до Годфрид Фреге, в което се посочват някои парадокси на теорията на множествата, и така е дадена радикално нова насока на развитие в математиката. А годината 2005 беше официално приета за *Световна година на физиката* в чест на Айнщайновата *ANNUS MIRABILIS* (Чудодейна година) 1905, бележита с три фундаментални теории на Айнщайн.

2. През 1943 г. създателят на вълновата механика и Нобелов лауреат за 1933 г. Ервин Шрьодингер (1887-1961) изнася в Дъблин цикъл лекции, озаглавен „**Какво е животът?** Физическият аспект на живата клетка". Веднага след това, през 1944 г., *Cambridge University. Press* прави първото печатно издание на лекциите. Книгата е малка, състои се от 7 глави и епилог и е около 80 страници. Епилогът, озаглавен „Детерминизъм и свободна воля", е развит и разширен в лекции, прочетени от Шрьодингер през 1956 г. в колежа *Тринити,* Кеймбридж, под заглавието „Разум и материя". През 1958 г. излиза книга с това заглавие. Тя съдържа 6 глави и е с обем 70 страници. След многобройни отделни преиздавания на двете книги от 1967 г., те вече излизат в едно книжно тяло (и претърпяват над 20 издания).
Българската научна общност познава главно руските издания (1947 и 1972 г.), при това без епилога (съображенията на руския издател са, че „като философ, Шрьодингер допуска сериозни грешки" и че „епилогът не представлява научна ценност").

3. Оценката на едно интелектуално постижение се прави както в ретроспекция, така и в прогнозите за неговото място в бъдещото развитие на човешката мисъл. Като се абстрахираме от предните столетия, дори само през началните десетилетия на XX в. не са малко предшествениците на Шрьодингер, които са създали значителни трудове по теоретична биология (Д'Арси Томсън, 1917 г., Алфред Лотка, 1924 г., Джон Холдейн, 1924 г., Вито Волтера, 1931 г., Ъруин Бауър, 1935 г., Н. Рашевски, 1938 г. и др. Но след като излага доста подробно тази предистория, американският биолог Харолд Мороуиц подчертава, че *Шрьодингер с присъщата му проницателност посочва връзката между статистическата и квантовата механика с функционирането на клетката и предаването на наследствените фактори... един от първите заговаря за генетичен код* и с *книгата си изиграва значителна роля физиците да почнат да се интересуват от биологичните проблеми*.
За стимулиращото значение на „Какво е животът?" свидетелства в автобиографичната си книга „Двойната спирала" Джеймс Уотсън, който през 1962 г. подели Нобеловата награда с Френсис *Крик* и Морис *Уилкинс* за откриването на генната структура. Уотсън казва, че Крик, физик теоретик от Кеймбридж, се увлякъл от проблема за строежа и функциите на гените, след като през 1946 г. прочел книгата „Какво е животът?". Увлякла го идеята на Шрьодингер, че за да разберем живата материя, трябва да изясним как функционират гените.
Нека да споменем още, че в своите забележителни прогнози за бъдещето на физическата проблематика изтъкнатият руски учен Виталий Гинзбург особено подчертава посочения от Шрьодингер преди повече от половин век проблем за връзката на физиката с биологията като един от централните проблеми в науката на XX век.

II. Обстоятелства и мотиви за създаването на книгата

1. Годината 1933 е съдбовна в живота на Шрьодингер. Тогава той получава (заедно с Пол Дирак) Нобеловата награда („за откриването на нови продуктивни форми на атомната теория"), но наред с това започва емигрантската му одисея. През 1939 г. той се установява в Дъблин, където ирландското правителство създава специално за него Институт за перспективни изследвания. Това е плодовит за Шрьодингер 17-годишен период. В Института го посещават много физици, с които той обсъжда изследвания по квантова теория, теория на гравитацията и особено по единна теория на полето.

Ервин Шрьодингер

2. На фона на тази поглъщаща дейност, на пръв поглед странно и неочаквано възникват лекциите му през 1943 г. върху физическите основи на живота. Би могло да се предполага, че това е естествено продължение на ранните му изследвания върху цветното зрение (и също кратък отдих от изнурителните размисли върху единната теория). А бихме могли да си обясним този внезапен завой в научните интереси с подчертаната склонност на Шрьодингер към универсализма на древните гърци, които, по думите му (в книгата „Природата и гърците", 1955 г.), *съумяха да изградят съвършено и хармонично здание на мисълта и знанието и така да избегнат фаталното деление на знанията, което днес става непоносимо*.

3. Макар че в книгата се цитират имена на биолози, химици, физици и философи, от текста става ясно, че основна роля в нея са изиграли две работи: тази на руския генетик Николай Тимофеев-Ресовски (1934) и съвместната работа на немския физик теоретик Макс Делбрюк с Тимофеев-Ресовски и с немския физик експериментатор Карл Цимер (1935). В първата работа се изследва връзката между честотата на мутациите и дозата на рентгеновото лъчение; втората работа, озаглавена „Върху природата на генната мутация и на генната структура", е обсъдена в две от главите на книгата на Шрьодингер. През 1932 г. Делбрюк присъства на лекцията на Нилс Бор „Светлина и живот" и тя толкова го вдъхновява, че решава да се заеме с биология. По-късно аспирантът на Делбрюк, Джеймс Уотсън, става носител на Нобелова награда(1962), а Делбрюк получава Нобеловата награда през 1969 г. за откриването на механизма на репликация и генетичната структура на вирусите.
Самият Шрьодингер пише, че основната причина да напише тази книга *е един извод, който произтича от общото описание на структурата и функционирането на генния механизъм*.
Можем да кажем, че прекият мотив за написването на книгата е забележителният по своята интелектуална смелост и сила опит на Шрьодингер да отговори на въпроса за физическата същност на живота. Нека се опитаме да проследим (съвсем схематично) пътя, по който Шрьодингер върви към отговора на този въпрос.

III. Компендиум на книгата *Какво е животът?*

1. Първото впечатление е, че книгата е популярна. Но липсата на математически апарат все още не означава популярност – по-скоро предметът е толкова сложен, че не се поддава на математическа интерпретация. Лекотата и даже изяществото на стила прикрива огромната плътност на мисълта. Книгата прилича на Моцартова миниатюра – най-добре се възприема в своята цялост.

2. Още в гл. 1 „Подходът на класическия физик" Шрьодингер заявява категоричното си убеждение, че пространствено-времевите явления вътре в живия организъм могат да бъдат обяснени от физиката и химията. Посочва се пътят към това обяснение: това е хипотезата на автора, че материалният носител на живота е *апериодичен кристал* – такава пространствена подреденост, която е наситена с много по-сложен смисъл от простата периодичност. Аргументацията си Шрьодингер започва с поясняването на статистическата същност на закономерностите в живия организъм: те са толкова по-детерминирани (по-определени), колкото по-голям е броят на участващите частици (за разлика от динамичната детерминираност, при която колкото по-малко са причините, толкова по-точно е следствието).

3. Но веднага във втората глава („Наследственият механизъм") Шрьодингер посочва, че сам по себе си статистическият механизъм е невалиден за живия организъм, в който (по данните на генетиката) един малък агрегат, а именно генът, съставен от само 10^6 атома, – съдържа целия кодиран план за структурата и функциите на бъдещия зрял индивид. Голямата устойчивост на генотипа в продължение на стотици и хиляди години показва, че класическата физика е безсилна да обясни устойчивостта на веществото, носещо наследствеността.

4. В гл. 3 „Мутации" се подчертава дискретният характер на този механизъм на естествения отбор (Де Фриз, 1902), както и влиянието на рентгенови и g лъчи върху него. В гл. 4, след като дава някои необходими сведения от квантовата механика, Шрьодингер подчертава, че както дискретността на мутациите, така и устойчивостта на гените се определят от квантовомеханичната дискретност на молекулните енергетични нива.

5. Този извод изразява същността на модела на Делбрюк, на който е посветена гл. 5. Тук именно Шрьодингер прави смело обобщение: сложната органична молекула – генът (и дори цялата хромозомна нишка) – е *апериодичен кристал*. На пръв поглед, това съчетание е чист оксиморон, защото кристалът по дефиниция е периодичен. Този огромен интуитивен скок започва да се прояснява едва в днешно време: апериодичният кристал е носител не само на устойчивост, но и на онази максимална ефективна сложност, която е възможна само между двете крайности на ред (периодичен кристал) и безредие (аморфно тяло). Апериодичният кристал е носител на устойчива и осмислена подреденост. Тя се намира в различни текстове, съставени от символи; такива са както писмените текстове, така и кодът на наследствеността. Забележително е, че откритите неотдавна квазикристали (Дан Шехтман,1986) също са апериодични, но с далечен порядък.

6. В следващата глава 6 („Ред, безредие, ентропия") Шрьодингер преминава към още по-общия въпрос за физическата същност на живота. Той подчертава способността на живия организъм да поддържа трайно състоянието си на подреденост, да избягва прехода към термодинамично равновесие (с максимална ентропия). По идеята на Шрьодингер живият организъм постига това, като непрестанно извлича подреденост (отрицателна ентропия) от околната среда и се освобождава от произведената положителна ентропия. Това е стационарно (потоково) равновесие; по-късно то беше описано от неравновесната термодинамика и теорията на дисипативните структури (Иля Пригожин и брюкселската му школа).

7. В последната, седма, глава Шрьодингер отговаря на въпроса, поставен в заглавието на тази глава, а именно: „Основан ли е животът върху законите на физиката?". Отговорът му е категорично положителен. По теоремата на Нернст, при ниски температури, благодарение на квантовомеханичните закономерности, термодинамичните системи имат динамично поведение. Живият организъм може да се оприличи на часовников механизъм, тъй като и единият, и другият е при достатъчно ниски температури, за да бъде поведението им динамично. В основата и на двата механизма – на часовника и на живия организъм – лежи твърдо тяло, което не се влияе от хаотичното топлинно движение. Първият е основан върху твърдото тяло на *периодичния* кристал, а вторият – върху твърдото тяло на *апериодичния* кристал на наследственото вещество.

IV. Кратки заключителни бележки

Не е възможно да се обсъжда живата материя, без да се засегне нейната фундаментална проява – разумът (съзнанието). Шрьодингер подхожда към тази тема в много общ план – в голяма степен философски – и това е напълно разбираемо. Нюансите на разсъжденията му се проследяват много трудно, но поставените от него въпроси са много ясно формулирани. Повечето от тях са без отговор – те по-скоро са били (и в голяма степен остават) адресирани към бъдещето. Нека кратко да ги разгледаме.
След като се убеждаваме, че живата материя се подчинява на определени физически закони и функционирането ѝ може да бъде оприличено на часовников механизъм, тогава каква е ролята на разума в жизнените процеси? Може ли съзнанието да се разглежда като продължение на биологичните процеси, като част от тях, или то има свое независимо съществуване? Ако съзнанието е независимо от „телесната обвивка", тогава има ли изобщо смисъл да се говори за множественост на съзнанието? Каква е ролята на сетивата в нашите взаимоотношения с физическия свят? Как да съгласуваме факта, че ние възприемаме света като форми и цветове, като аромати, звуци, вкусове, а в неговото описание има само електромагнитни и механични трептения, атоми и молекули? И накрая, каква е тази наука, в която картината на света е построена от разума, но самият разум е изключен от научното (физическото) описание на света?
Без да се заемам с непосилната задача да резюмирам аргументацията на Шрьодингер, ще приведа само неговия отговор на последния от горните въпроси (той се обсъжда и в двете му съчинения:
*Причината разумът, съзнанието, нашето чувстващо „Аз" да не се открива никъде в нашата научна картина на света е в това, че **той самият е тази картина**. Той е тъждествен с цялото и затова не може да бъде негова част.*

V. Заключение

Казват, че талантът решава проблеми, които другите не могат да решат, а геният – такива, които другите не виждат. Проблемите, решавани през изтеклите шест десетилетия в генетиката, в теорията на дисипативните структури и синергетиката, в теорията на информацията и кибернетиката, във физиката на квазикристалите, както и все по-настойчивото търсене на физическата същност на разума, са само част от проблемите, формулирани от Шрьодингер или основани върху неговите идеи.
А има още много други.

Михаил Бушев

Доц. д-р Михаил Бушев работи в Института по физика на твърдото тяло към БАН


Жан-Луи Трентинян в кадър от *Конформистът*

Повелителят на красотата

***Бернардо Бертолучи* (1941 - 2018)** *е най-младият от големите италиански филмови автори. Дебютирал на 21 със „Сухата кумица“ (в книгата му „Прелестно обсебен“, ИК „Колибри“, е преведен като „Жертвата“) и създал последния си филм „Аз и ти“ на 72, вече в инвалидна количка, той дълги години правеше кино отвъд стереотипите, отвъд позволеното, отвъд елементарното разбиране за добро и зло.*

Синът на поета и кинокритика Атилио Бертолучи от малък пише стихове, общува с хора на изкуството, влюбен е във френското кино и Франция... Бунтар, влязъл в италианската комунистическа партия през 1969, в творчеството си Бертолучи се занимава с политика и съвест, власт и самота, свобода и ограничения. Но, паралелно с идеологическите си пристрастия и разочарования, той насища екрана с радикална еротика и телесност, с чувственост и поезия. Бертолучи ще остане в историята на киното със свличането на сексуални табута, със сложното занимание с времето, младостта и семейната обремененост, с дълбинното, понякога безжалостно изследване на личностните мотивации в контекста на обществените катаклизми. Творчеството му е неравно, но всичките му филми са красиви. За отбелязване е, че осем от тях са заснети от великия оператор Виторио Стораро. Често музиката е на Енио Мориконе. И още - доста от филмите му, макар да е сценарист или съсценарист, фактически се опират на големи писатели: Достоевски („Партньорът“), Борхес („Стратегията на паяка“), Моравия („Конформистът“), Пол Боулс („Чай в пустинята“). Бертолучи твърди: „Две неща обичам в киното: елемента време и светлината“. Но от филмите му е видно, че обича актьорите и това е взаимно – при него те са и фантастични, и различни от обичайното.

„Преди революцията“ (1964) е първият сериозен пробив на младия Бертолучи. Започва с мото от Талейран: „Който не е живял в предреволюционни години, не познава сладостта на живота“. Филмът е датиран – 1962 в Парма (самият Бертолучи е роден там). Младият и несигурен буржоа Фабрицио (Франческо Барили) се разхожда, философства и дебне красивата си годеница Клелия (Кристина Паризе). В задкадров текст обяснява задушливата атмосфера на града, примките на католицизма, безцелността на живота, тягата към страдание... Приятелят комунист Агостино пълни главата му с марксистки идеи. След смъртта му младежът се решава на радикален жест – зарязва Клелия и става любовник на ефектната си леля Джина (Адриана Асти). Но, колкото и дръзка, и чувствена да е авантюрата, по време на операта „Макбет“ на Верди той прекъсва инцестната връзка и се връща към комфорта. Филмът свършва с венчавката му с Клелия, а лелята го целува и плаче. С почти документалното изследване на града и живеенето, филмът препраща към неореализма и преди всичко Роселини (той е и споменат в кадър), а в неспиращите движения на камерата на Алдо Скаварда, крехкия младежки бунт и дълбокомислената маниерност личи влияние на Новата френска вълна и преди всичко на Годар. Но с разрива на оперен фон, той е иронично послание към истаблишмента, според възгледите на Бертолучи, а играта със светлината предвещава бъдещите му пластични постижения. Динамичен и претенциозен, „Преди революцията“ подсказва, че неговият 23-годишен ентусиазиран автор има какво да каже занапред. През 1979 с „Луна“ Бертолучи се завръща към темата за кръвосмешението.

„Конформистът“ (1970) започва през 1938, когато Марчело Клеричи (Жан-Луи Трентинян) е професор по философия и фашистки агент. Има страшна тайна –13-годишен стреля по гей, който се мъчи да го прелъсти. И смята, че го е убил. Сега, когато е в Париж за медения месец със съпругата си (Стефания Сандрели), той отново държи оръжие. Поел е задача да съдейства за убийството на виден италиански антифашист, негов бивш преподавател и настоящ политически емигрант в Париж. Но се влюбва в неустоимата му съпруга (Доминик Санда). И все пак, не му мигва окото, когато тя, горката, го моли за помощ... В крайна сметка, фашизмът пада, хората ликуват, а Клеричи съзира гея, когото е смятал за мъртъв. Изследвайки във фройдистки ключ драмата на героя през мотива за гузната съвест, Бертолучи се разправя не само с фашизма, както е и в „Стратегията на паяка“ (1970), а и с вероломството на гузния интелектуалец, решен на всичко в името на буржоазното благополучие. Прочее, този филм е създаден след разочарованието му от краха на 1968. И се опитва да огледа объркана Европа през окуляра на левичарството. Структуриран сложно и режисиран виртуозно, филмът и днес е изключителен, а визията на Виторио Стораро е хипнотична – от алено до тъмнокафяво, от ярка светлина до мрак. Незаличими са преживяванията на вглъбения Клеричи в извънредното изпълнение на Жан-Луи Трентинян или лудият танц на Стефания Сандрели и Доминик Санда.

„Последно танго в Париж“ (1972) е епохален филм, разполовен, според признанията на Бертолучи, „между Маркс и Фройд“, където единственото спасение от самотата е откровението на секса. 45-годишният американец и пресен вдовец Пол (Марлон Брандо) и 20-годишната френска глезла Жана (Мария Шнайдер) връхлитат в празен парижки апартамент на гибелната страст – до мига на психопатичната мъжка бруталност с маслото. Потресен е героят на Брандо – гол физически и душевно, побрал вселенската скръб. Почти неизменно на екрана, той е еманация на екстремната мъжка неустоимост. Трагичен персонаж. Уникален. Наслоено в структурата на филма, поведението му ескалира чувствеността, превърнала огромния апартамент в хралупа за тела и животинска страст. Тя е по-деспотична от познанието си и по-болезнена от мълчание. „Последно танго в Париж“ е покъртителна драма на отчаянието, където емблемата на Трюфо и на Новата френска вълна Жан-Пиер Лео е годеник на Жана и жалко режисьорче. Филмът е заснет в розово-червено-лилаво а ла Франсис Бейкън, а портретите на Марлон Брандо и Мария Шнайдер - и в контражур, и на светло - са дуенде на Виторио Стораро. Заради обилието от сексуални техники във филма, Бертолучи си е имал доста дертове в Италия – пет години е бил забранен. И у нас, естествено, също. Но филмът продължава да живее и да предизвиква, въпреки идеологиите, сексуалните революции, умората на утопиите и дори #metoo. Прозорливо Полин Кейн е написала, че „след „Последно танго в Париж“ изкуството ще бъде друго“.

„XX век“ (1976) е най-дългият филм на Бертолучи – 5 часа и 18 минути. Тази колосална сага започва през 1901 в родната му област Емилия – в деня на смъртта на Верди в имението на Берлингиери (Бърт Ланкастър) се раждат неговият внук Алфредо и Олмо, внукът на ратая. Сприятеляват се от малки, въпреки социалните различия. Когато порастват, Олмо (Жерар Депардийо) е класово активен, а Алфредо (Робърт де Ниро) е малодушен. През техните отношения и семейства се проектира половинвековната история на Италия – и стачката на ратаите, и Първата световна война, и Втората световна война, и идването на власт на Мусолини, и победата над фашизма... Олмо и волната Анита (Стефания Сандрели) се обичат и имат общи идеи. Но при раждането на дъщеря им тя умира. Алфредо и неземната Ада (Доминик Санда) са нещастни и самотни. Тя се бои от злодея фашист Атила (Доналд Съдърланд), управителят на имението. Настоява пред Алфредо да го уволни. Когато той най-сетне сторва това, Ада го е напуснала. Двамата приятели отново са заедно. Филмът е внушителен - и трагичен, и поетичен, и политически, и любовен, и психологически, и натуралистичен разрез на италианското живеене през XX век с универсално внушение. Участието на Робърт де Ниро и Жерар Депардийо му създават звездна аура, селяните на екрана му придават още по-силна живост, а сексуалните сцени – завидна освободеност. Въпреки щедро веещите се червени знамена, Бертолучи изразява съмнение в тази идеология, а гениалният Виторио Стораро обагря филма в златисто и землисто, насища пейзажите със светлина, характерна за сезоните, в които се развива определено действие. Да не пропусна и вълшебната музика на Енио Мориконе и... Верди.

„Последният император“ (1987) е монументален филм, създаден по автобиографията на Пу И (1906 - 1967) - последният император на Китай и Манджоу-Го. Във флашбек през 1950 затворник № 981 (Джон Лоун) си спомня живота – от детството до пленяването му от съветската армия през 1945. Тъй като филмът проследява Пу И от 3-годишен, когато се качва на престола на Поднебесната, в образа му се превъплъщават четирима изпълнители. Като император той може да прави всичко, но не и да напуска пределите на двореца. В един момент обаче хилядолетните традиции се късат. Този безумно красив филм е едновременно мащабен и интимен, трагичен и романтичен. Занимава се с властта и свободата, манипулациите и самотата... „Последният император“ получава 9 „Оскар“-а от деветте си номинации, включително за филм и режисура. Бернардо Бертолучи вече е режисьор с глобална известност. „Последният император“ е последният му епос.

С **„Откраднатата красота“** (1996) Бертолучи се завръща в Италия след историко-географските си скиталчества. Американската девица Луси (Лив Тайлър) пристига от Ню Йорк в Сиена. Гостува на стари приятели на самоубилата се нейна майка, поетеса. Мъжете обезумяват по ослепителната свежест на Луси. Тя се стреми да разкрие майчина тайна. Страда – улавя подигравки заради девствеността си. Сприятелява се с умиращ писател (Джеръми Айрънс). Най-сетне едно от момчетата я дефлорира в крупен план. Атмосферата е прекрасна – компанията е от хора на 1968 с техните деца в старинни фамилни къщи. Филмът е по-скоро декоративен, отколкото психологически. Най-доброто в него са операторската работа на Дариус Конджи и актьорското присъствие. Пак участва Стефания Сандрели, а Жан Маре е в последната си роля на художник. В „Откраднатата красота“ Бертолучи се е отдал на наблюдението. Бедата на филма е, че, за разлика от „Последно танго в Париж“ или „XX век“, където изстисква историята до последна капка, тук той се държи като познатия в киното случай „застаряващ режисьор снима младата си муза“.

В **„Мечтатели“** (2003) по романа „The Holy Innocents“ на Гилбърт Адеър се срещат темите за затворените тела, Париж, кръвосмешението (почти) и революцията. Матю (Майкъл Пит) е американски студент в Париж през пролетта на 1968. Министърът на културата Андре Малро уволнява създателя и шефа на Синематеката Анри Ланглоа и това предизвиква младежки бунт. Сред защитниците на Ланглоа са Жан-Пиер Лео и близнаците Изабел (Ева Грийн) и Тео (Луи Гарел). Така се срещат с Матю. В задкадров текст той обяснява своето киноманство и борбения дух от края на 60-те. Когато първата нощ остава да спи у тях, неволно Матю вижда близнаците да спят голи заедно. Когато вече е поканен у тях, след като родителите заминават за месец, Тео го принуждава да прави секс с Изабел пред него. Те се чукат на пода, а той ги наблюдава и пържи яйца. На улицата преминават червени знамена. По пръстите на Матю – кръв. Изабел е девствена. Телата вече са три. В палатка насред апартамента. Така ги заварват родителите. В крайна сметка, бунтовната парижка 1968 е избухнала и тримата се втурват навън. Зад кадър Едит Пиаф пее „Non, je ne regrette rien“. Киноманството е изведено в крупен план – Изабел и Тео имитират филми и изпитват Матю, а на екрана виждаме архивни кадри от „Кралица Кристина“ или „Лице с белег“. Сексуалното буйство е единственото, което интересува младите хора извън киното. Лудешкото време е изобразено и чрез мащабни протестни сцени, и чрез хроникални кадри, и чрез наслагването на Мерилин Монро върху лицето на Свободата от прочутата картина на Дьолакроа. Освен младежките тела, затворени в старинния апартамент, от филма ще запомня и реплика на Изабел: „Чуждите родители винаги изглеждат по-добри от своите, но бабите и дядовците са винаги по-добри от чуждите“. „Мечтатели“ ме остави безразлична, но това вероятно е поколенски проблем – предполагам, че на младите той въздейства силно.

„Аз и ти“ (2012) е лъчист филм по романа на Николо Аманити, където Бертолучи отново се занимава със затворени тела, младост, душевен херметизъм, семейна обремененост. Лоренцо (Якопо Олмо Антинори) е на 14. Той е пъпчив, интровертен тийнейджър, да не кажа мизантроп. Лъже родителите си, че отива на ски със съучениците, а се затваря в мазето за седмица, където на воля може да чете книги и да слуша музика. Не щеш ли, там нахълтва доведената му сестра Оливия (Теа Фалко). Тя е художничка, грубиянка и наркоманка. От взаимна неприязън, постепенно двамата се сближават. Мазето се превръща в обиталище на сродни души. По ирония на съдбата, последният филм на Бертолучи е първият му, заснет с цифрова камера, и първият след „Трагедията на смешния човек“ (1981) на италиански език. „Аз и ти“ е интимен и ужасно симпатичен, а присъствието на музиката на Дейвид Бауи, който пее *Space Oddity* на италиански, препраща към 60-те – така важното за Бертолучи десетилетие.

След толкова ексцесии, бунтарство и мащабност, в завещанието си големият майстор е скромен, бодър и нежен.

Геновева Димитрова


Свирят Дейв Холанд и Крис Потър

Тепета в низината

Пловдив JazzFest 2018

Пловдивският фестивал на джаза се провежда вече четвърта година. На трите последни се оказах ненадеен удивен свидетел. Ако се питате какво е предимството на джазфеста пред джазконцерта или пред стереото по домашни пантофи, нека напомня: джазът се случва само на живо и никога вкъщи. Това, разбира се, е клише; което не му пречи да е истина: автентично големите джазмени свирят като хората само на живи сесии. Тогава се отпускат, поемат рискове, разкриват истинските си възможности, т.е. прекрачват в невъзможното.

Ако някой джаз музикант притеснително много ви се понрави на запис, не се хабете да го слушате на живо; нито даже на умряло вкъщи: студиен джазмен – това е образцов оксиморон и противоречие в термините.[1] Действителните джазмени забиват на живо. Особено, ако конкуренцията ще свири *утре вечер* или пък е свирила *снощи*.

И тук идва на помощ фестивалът. Защото само в неговия контекст може да се получи такова тарикатско тантристко (ще рече, взаимно въздигащо се) струпване на таланти, които дотам да се възхищават едни на други, че да не могат да се гледат, освен когато свирят заедно... Ето, затова най-важното на джазфеста е, че човек слуша по друг начин. Джазът не е нещо дотам привично днес, ушите ни са отучени от него. Не сме в епохата между 30-те и 60-те, когато той е бил популярната музика, вездесъщо извираща отвсякъде. Днес джазът вирее главно като клубно-фестивална култура, която предполага нагласа, свикване, време за настройка. Фестивалът предоставя това натрупване, това почти физическо разполагане в една музика, предполагаща по-скоро съсредоточеност и работа, отколкото потъване или отпускане.

А и тази година фестивалната директорка Мирослава Кацарова се беше погрижила той да е четиридневен Moveable Feast – подвижен, капризен празник, който се мести от място на място през целия ден благодарение на всички съпътстващи събития, които хем черпеха вдъхновение от абсолютизма на фестивалната звездомания, хем го тушираха, превръщаха го в чист повод за лична изява, частно добруване и неспирно забавление в жужащите щедри паралелни орбити на събитието.

Откритата джаз работилница беше предназначена за прохождащи изпълнители, тъй че я пропуснах.

Посетих обаче литературното събитие, сбрало в „Петното” в неправдоподобна заедност Александър Секулов, писател и драматург с експоненциално растяща общонационална значимост, Любомир Канов, политемигрант и психотерапевт, писател и винопроизводител с ореол на мъдрец и мъченик, и Инна Пелева, топ-историчка на литературата, все така интересна насред обезкуражаващата си интелигентност. (Култовата поетеса Аксиния Михайлова, майстор на тишината в стиха, присъстваше с отсъствието си.) Тази амалгама от личности беше модерирана от Ина Иванова, също публикуван автор. Беше 1 ноември и очакването беше да се говори за будителство, просвета и ползата от четенето. Вместо това, в капана на претъпкания подземен минитеатър, собственикът му разви спареното знаме на един антиевроинтелектуален националпопулизъм, а колегата му размаха флага на антикомунизма, от чиято одядовяла омраза демонът на отколешното зло току взе да вампирясва. Видяла се неочаквано в компанията на байрактари насред минно поле, изследователката през цялата вечер маневрира с ирония, такт и хумор, мъдро решена да не бъде взривена мърцина. Озадачаващото позорище би добило по-задушевен характер, ако поразената от перманентно душевно сметение поетеса не беше блажено лишена и от най-бегла представа за това какво се прави, за да се провокира и поддържа разговор. Ако и Пелева да поддържаше достатъчни нива на разум и смисъл, публиката избра да се види удавена в ламентацио декларациите на мъжете, издържани във фолкжанра на ритуалното вайкане. В резултат, тя си тръгна умислена, развълнувана и неусъмнено доволна; факт, който всъщност доказва, че единственият мрънкал на въпросното събитие е бил пишещият тези редове с досадната му мантра за безпоследствеността на хуманитарната интелигенция днес.

И все пак, при всичките картинни изложби, кинолектории, литературни хоратни и джаз работилници, Джазфестът в Пловдив е замислен и осъществяван вече четвърта година като пиршество на джаза от много голям мащаб. Мирослава Кацарова вече четири години доказва, че е в състояние да докара накуп у дома немислимо класни музиканти. При това, тя ги мисли и разполага така, че да провокира смели засрещания. Ако вторият джазфест беше наелектризиран от китарите на Майк Стърн и Ричард Бона и от перкусията на Дейв Уекъл, последните два, редом с традиционния акцент върху вокалния джаз, обясним предвид факта, че Кацарова е глас с толкова безспорно присъствие, бяха белязани от струпването на баснословни тенор-саксофонисти. Тъй като ни се случи, ни е трудно да се учудим на чудото да чуем за две години четири суперзвезди на този най-джазов инструмент. Да успееш да събереш в две съседни вечери Дони Маккаслин и Джошуа Редмън и на следващата година Крис Потър и Ян Гарбарек – не знам колко джаз фестивала по света могат да се похвалят с такъв вкус и с дотам качествено и продуктивно съседство. При това, явно ставаше дума за търсени кореспонденции. На чувствените звукови масиви на Маккаслин, които ни довеждаха до ръба на личните ни бездни, се противопоставяше бистрият контрол, щедрата вариативност и стилна безукорност на Редмън. Тази година Крис Потър сякаш роди пред очите ни саксофона в целокупността на различните му прераждания – от полирания виртуозитет на суинга през еверестното неистовство на бибопа и марианските падини на кула досами окования в екстаза си фрий джаз, за да се върне назад до добросъвестната безкомпромисност на хард бопа – този пределен проект по джазово самосъхранение. На неговия фон изметнатата микротонална магма на Гарбарек стоеше някак пусто и постно, тесногръдо и безизлазно, но непогрешимият тон на класика още веднъж доказа несметния си ресурс да покорява вече покорените, изпънали по шевовете немалката зала на пловдивския Дом на културата „Борис Христов”. Масивите на Маккаслин, този джазов Брукнер, несъмнено са били повлияни поне толкова от екливата екопустош на Гарбарек, колкото и от невъзмутимо излишестващото съвършенство на Колтрейн; от своя страна, Редмън и Потър трудно можеха да бъдат по-отчуждени издънки на общото хард боп-стебло на същия този вездесъщ Колтрейн. Така контрастите от съседните вечери се допълваха от родства и задължености, впрочем, също превърнати в повод за оттласкване и оразличаване.[2]

И все пак, какво се случи между 31.10 и 3.11.2018? Тази година джазфестът включваше шест звезди, образно казано, три сини и три червени гиганта. Всъщност, ставаше дума за три кратни звезди със съизмерими величини. Трудно е да се каже дали Елиане Елиас разполага с по-конвертируем кредит от Марк Джонсън, както не е лесно да се отсъди кой – Ян Гарбарек или Трилок Гурту – е по-влиятелен в глобален план. Още по-непосилна задача е да се прецени дали фронтменът Дейв Холанд е моторът в своя убийствен квартет или това е уж промотираният от него Крис Потър. Но докато Марк Джонсън със съпружеска смиреност пригласяше на обветрено знойната импозантност, отличаваща певческия и пианистичния стил на Елиане Елиас, Гарбарек и Гурту по-скоро си пречеха, като ни запращаха в нестихваща почуда какво, по дяволите, може да ги е накарало да се съберат да свирят заедно. Картечните откоси на Гурту, насеченото му неистовство и неизтощимото топуркане с пръсти и длани по всякакви кънтящо-думтящи повърхности си оставаше капсулирано в себе си и напълно отчуждено от правия полиран тон и линеарно провежданата музикална мисъл на Гарбарек, впрочем стъписващо сладникава в първия час. Басистът Юри Даниел правеше всичко според силите си, за да съшива късащата се тъкан на квартета, в която Гурту, Гарбарек и пианистът Брюнингхаус се държаха като орел, рак и щука: Гурту заставаше на главата си, не дотам образно казано, за да накара публиката да стане свидетел на една надпревара с неясно кого, баламосвана от безброй причудливи звучета, в последна сметка и безсмислени, и неуместни; самозванецът Брюнингхаус се докарваше като младия Джарет, а Гарбарек с умислената невъзмутимост на бог на облак караше по ресторантски и очакваше да вземем на сериозно намусената му мелодрама. Най-странното е, че целокупната публика сякаш се върза, че тази лееща се скука следва да се вземе за чистата монета на истинска, разсъблечена от джазови конвенции, безизкусна музика. Гледах хората как се опитват да притварят очи, да си тактуват и да се вчувстват в бликащата от сцената досада и си припомних с носталгия Елвис Костело от далечната 1979-та. В антракта на концертно изпълнение на „Стената” на Пинк Флойд, след като дочул как всички оживено си шепнат, че чутото било „досущ като в тавата”, той започнал да вика „Шийп, шийп!”. Фактът, че въпросните „Овце” са известно заглавие от предишния албум „Животни”, не отменил намесата на органите на реда. Ако бях някой, бих се провикнал „Стига гъбаркане!” и тутакси бих си изял боя: Гарбарек все така успешно разнася по света собствения си паметник на Каменния гост.

Иконоборците, дето не останахме за бисовете, рехаво помръзнахме навън в очакване на приятелите си, по дон-жуановски готови да се продъним в ада на общественото порицание.[3]

През първата фестивална вечер Елиане Елиас изнесе наситен и майсторски концерт, в който опит и интелигентност фино тушираха пукнатините в пеене и свирене; при това, без изпълнителката да се отпуска върху вълната на безотказни бразилски ритми. Свиренето й беше събрано, високоскоростно и уверено, дори когато замазваше, а пеенето й – премерено чувствено, но с прав тон, без претоплени страсти. Като цяло, усещането беше за солидност и авторитет, подсилени от добро настроение (или добра симулация на такова) и от едно умение да се общува с публиката с всички средства. Така музиката се оказваше съставка в интегралното преживяване редом с езика на тялото в нейната внимателно култивирана грация, с неспирния разговор с публиката, покорена и покорна дори когато й се скараха да не снима. И въпросното интегрално преживяване неизменно си имаше автор: Елиане дърпаше струните на всички ни с властната вещина на своя привидно прелъстителен допир. На своите 58 певицата би могла да бъде емблема колкото на МеТоо движението, толкова и на критиците му: едни биха я давали за пример като еманация на еманципираната женственост, а другите биха я посочвали като екземплярна в женственото й умение и да покорява, и да поддържа респект и дистанция. Впрочем, именно комуникативната сръчност на Елиас флагрантно липсваше в изпълнението и в поведението на Дина Дероуз. На нея всички й бяха криви – и сухият въздух в залата, и рязкото осветление, и съпровождащите я български музиканти, които, горките, се чудеха що да сторят, та да спасят концерта, обречен поради абдикацията на певицата.

Разбира се, на нейния фон дуото между Влатко Стефанофски и Теодосий Спасов завладя сцената с безотказния кредит на различието. Не бях слушал Стефанофски преди. Той омайва с непогрешимата мелодика на засуканата си звукова шевица. Шеметните му и все пак съвършено завършени сола бяха снабдени със звук, дотам наситен и окръглен, че човек се чудеше дали това, което чува, не е някоя звукозаписна шашма. Но нямаше лъжа, нямаше измама. От времето на паметната „Нощ в Сан Франсиско” с безотказната употреба на фламенко, танго и рага, не бях чувал китара така талантливо да се възкачва връз етнопиедестал. Безгрижният виртуозитет, който грееше с кръглоликостта на Македонско девойче, наелектризира публиката още преди появата на Теодосий.

Но годината изобилстваше със странни тандеми. Вече стана дума за необяснимо проточилото се ялово сътрудничество между Гурту и Гарбарек. Стефанофски и Теодосий също работят отдавна заедно. Според мен, в този проект Теодосий беше избрал да играе ролята на лошото ченге, само и само да придаде обем, неочакваност и килнатост на иначе красивия до рустикална зализаност стил на Стефанофски. На Спасов сякаш му е омръзнало да извлича бистри тонове от космическия си кавал. Днес изглежда повече го вълнуват едни замърсени от шумове звуци. Като че ли кавалът вече му е важен не толкова като инструмент, колкото като самоцел: като саморазкриващо се, явено в дървеността си тяло с всичките му шипящи и шушкащи подмоли и ниши. В този смисъл, Теодосий и Стефанофски разчитаха по-скоро на контраст и контрапункт, отколкото на взаимно допълване и синхрон. Резултатът без съмнение беше по-интересен и раздвижен, отколкото би бил, ако Теодосий се беше подчинил на виртуозното самодоволство на македонеца. Но така пък оставаше усещането за недовършеност, недоразбраност между двамата и в последна сметка - за мъчителна безпоследственост. Сякаш единият искаше да прави музикално шоу, другият музикален авангард; и в резултат се получаваше едно авангардно шоу без излишък на музика в него.

И все пак, ако нещо се случи на Пловдив Джазфест 2018, това беше празникът, който ни подариха Дейв Холанд и Крис Потър. Този концерт дотолкова надмина всички очаквания и беше дотам свръхмерен в цялостното си съвършенство, че се яви като образец за това какво означава джазът да бъде осъществена мечта: не просто проект, сътрудничество, взаимодействие, сработеност и спойка между четирима различни музиканти, а събитие, в чиято единичност едносъщно участваха като субекти и четиримата свирачи, водени от едничката цел да постигнат ефекта на безсмъртно човешкото в изкуството посредством единяващата мощ на любовта. Тук всички имаха съзнанието, че правят нещо, което е много по-голямо от всеки един от тях поотделно и затова, вместо да си сгънат и приберат егото за после, всеки го влагаше и функционализираше в сингуларността на това събитие. Просто тези хора се бяха събрали да правят музика, а не шоу, пърформанс или купон, и знаеха как става това. Те не топяха дайрета в кофи, не блъскаха по стоманени серпентини, не къдреха китари, не продухваха цеви, не красивееха и не куфееха, а свиреха. При това, никой не намираше за нужно да прави каквито и да е компромиси със собствения си стил. Китаристът Кевин Юбанкс не спираше да експонира със смразяващо за новак самочувствие един безкрайно алиениран стил на звукоизвличане, чиято цел беше една почти грацилна крехкост, една нестабилност на тона в модус на перманентно приплъзване към нещо друго по силата на неумолимо глисандо и легато, в резултат на което се получаваше капризно софистицирана, чуплива и търсено женствена звучност. От своя страна, Крис Потър господаруваше в своята част на терена с образцово, сякаш задаващо парадигма музициране. В него като да се редуваха не дъхоспираща виртуозност с безукорен тембър, а размисъл с тъга, красноречие със съмнение, остроумие с хумор. И пак: усещането за неправдоподобност при владеенето на толкова много джаз идиоми и регистри нито за миг не оставяше впечатлението за самоцел и суета. Музиката като интегралност между субекти, музиката като сингуларно събитие, в чийто състав различията между тях любовно съучастват – ето на това служеха всички. Или по-скоро участваха в това, защото тук, в мистерията на Дейв Холанд квартет, липсваше служене някому или на нещо: отсъстваше каквато и да е субординация и вертикалност и точно по тази причина сюблимността на музикалния резултат – нека се поправя! – всъщност, не можеше да бъде повече от съставките си, защото всеки от съучастниците беше равен на това цяло.

Само този гигантски концерт да беше доставил на почитателите си фестивалът на Мирослава Кацарова, пак щеше да е свръхмерен спрямо очакванията. Но фестивалът беше много повече от това величаво събитие. Той беше в невидимо ефективната организация, в многочислените и, вярвам, доволни спонсори, в безплатното рекламно кафе и вино в антрактите... Но беше и в отказа звездоманията да замае организаторите, които вече трета година показват грижа към онези първопроходци на българския и пловдивския джаз, като Веселин Николов (Весо Червения), Огнян Видев и „Бели, зелени, червени”, които бавничко и може би за последен път се добираха до авансцената, на която със смирение и кротка благодарност получаваха своите награди за цялостно творчество.

Няма как да твърдя, че това е най-силният годишен джаз форум в България (макар да съм вътрешно убеден в това), тъй като нямам поглед върху останалите. Ала чутото и видяното през тези три години ме убеди, че става дума за изключително музикално и общокултурно събитие, което променя духовния ландшафт на българското и изисква респект, удивление и благодарност спрямо организаторите му в лицето на Мирослава Кацарова и нейния екип от предани на каузата съмишленици.

Димитър Камбуров

1 И чак сега, в Пловдив, ми се проясни откъде идва скепсисът на Америка към Гарбарек – титанът си е зазидан в ECM студиото и даже Трилок Гурту с характерния си барабанен картеч не може да го качи на сцената; а успее ли, изневиделица се оказваме неловко курдисани в ресторант да припяваме и да се чудим дали на Кени Джи ни докарва повече, или на един Гато Барбиери, за когото инак отнюд не бихме се сетили.

2 На фестивал като Пловдив Джазфест суперзвездите неминуемо узурпират терена, тъй че останалите участници, ако и крайно читави, грамотни и можещи, се оказват поизтласкани, дори когато са надминали себе си на сцената. Проектът Джаз Катс на Христо Йоцов, изнесен на голямата сцена миналата година, беше перфектен; и все пак се оказа пометен и отмит от Дони Маккаслин. Тази година в клубчето за паралелни прояви бее-боп проектът Джаз Катс 2 намери своето място и, между другото, ми оправи вкуса след двусмислената вечер с Дина Дероуз и дуото Стефанофски-Теодосий.

3 Впрочем, и аз, подобно на мнозина, вярвах, че New Age шарлатанията със серийните северни сияния все пак не може да отмени неподражаемия стил и тон на майстора. Но чуйте Onomatopoeia на Nigel Westlake. Найджъл ще да е замислил и осъществил това парче като сбита енциклопедия на това колко податлив на имитация е гурýто. Но тогава дали запазената магия Гарбарек не е менте? Дали не е време да преразгледаме десетилетната си вярност? Дали алхимията Гарбарек не се дължи на все така живия спомен за продуктивната химия между него и Джарет от 70-те?

К 10

Историята на Сергей, който доброволно стана Иса

Мюсюлманинът Иса (по руски паспорт – Сергей Трофимов) сега воюва в състава на групировката Ахрар аш-Шам[1] в сирийския град Идлиб. Идеята за разговор с „Новая газета” беше негова, той се свърза с мен по собствена инициатива, чрез мои колеги.

Всичко, което знаех за него: левичар, профсъюзен лидер, зарязал всичко и заминал да воюва в Сирия. Имах възможност да му изпратя въпросите си, а на мен ми бяха изпратени аудиозаписи на отговорите му. По този начин общувахме на няколко пъти. Говорихме за живота му тук, в Русия, за пътя му до това решение. При това, аз без заобикалки предупредих Сергей, че интересът ми към него по никакъв начин не е продиктуван от съчувствие към обхваналата го античовешка идея. А само от желанието ми да разбера как стават такива чудовищни неща като това, което се е случило с него.

Уведомих го, че смятам да разговарям с хора, които са го знаели в Русия. „Но разберете, за мен левичарски фундаменталисти аз съм отстъпник, предател. Естествено, те ще ме залеят с кофи помия. Но не искам да ме хулят от страниците на вашия вестник” – беше отговорът му.

Впрочем, той нямаше възражения срещу това да проучвам и задавам въпроси. Помоли ме само да не закачам майка му.

Намерих много хора, които са познавали Сергей Трофимов в предишния му живот – в Москва и в малките градчета в Калужка област. Заедно с тях подредихме този пъзел. Смятам за необходимо специално да подчертая: тази история не е опит Сергей да бъде оправдан или да бъдат намерени виновници за взетото от него решение. Без съмнение, за случилото се си е виновен само той и никой друг; и това, което е направил, е страшно. Но по-страшно е, че вирусът на войната не знае пощада. И само ни се струва, че войната е далече – къде е Сирия, къде сме аз. Но войната е тук, съвсем близо. Диша ни във врата. Надявам се, че поне за някого тази история може да изиграе ролята на ваксина против този вирус.

Сергей Трофимов, Идлиб: Всъщност, аз не съм от Калуга, а от Обнинск, това е в Калужка област. И следвах не в Калужкия институт, а в град Балабаново, който също е в Калужка област. После си доучвах в Москва. Завърших института през 2008 г., след това започнах работа в офис в Москва. Беше бюро за преводи. От английски на руски, от руски на английски. Изкарах там около година, не ми хареса. Върнах се в Обнинск и там се увлякох от политиката. Привлякоха ме левите идеи – анархизмът в този момент. Реших да намеря съмишленици, свързах се с организацията „Автономно действие”. Установих връзка с калужки анархисти.

После дойде ред на профсъюзната тема. В Калуга имаше и има завод на „Фолксваген”, а в него имаше и има профсъюз. През 2012 . в него дойдоха организатори, те бяха троцкисти. Започнахме да контактуваме с тях, аз започнах работа в завода „Пежо Ситроен” в Калуга. Там също се сформира първична профсъюзна организация. Но в крайна сметка разбрах, че тази работа е безперспективна. По това време, 2014 г., вече се бях увлякъл от исляма и през 2015 г. заминах.

Всъщност, анархизмът не беше някакъв важен етап в живота ми, а само начална стъпка в моето осмисляне на действителността. Много по-дълго време бях марксист. Анархизмът беше прекалено субкултурен – някаква група без каквато и да било цел, без каквато и да било програма. А в марксизма – там работническата класа е такава мъдра, ленинска, болшевишка. Но в крайна сметка се оказа, и аз го осъзнах, че съвременната работническа класа изобщо не е това, което е била преди сто години. Тогава работници са ставали най-напредничавите хора от селата, а сега, напротив, работническата класа се формира на остатъчен принцип.

Работници стават инертните, не инициативните, лишените от амбиции. И естествено, у тези хора е много трудно да се пробуди нещо. На тях не им трябва нищо от живота. Ако искаха нещо от живота, нямаше да стоят в завода, защото, въпреки цялата съществуваща в Русия съсловност, варианти да напуснеш завода и да се издигнеш, макар и малко, само с едно стъпало, има много.

Това разбрах за себе си. Че това е безсмислено, че основната марксистка мисъл е неприложима към съвременния живот, тя не е вярна, остаряла е. И точка. Когато бях марксист, за никаква вяра не можеше да става и дума, следвах само марксисткия катехизис. А що се отнася до исляма... Това беше моментът, когато се разочаровах от предишните идеи и започнах да търся нещо ново. Четях научни книги по история, издадени още в Съветския съюз, и тези книги оценяваха скептично религиозните въпроси. Все пак, аз ги четях, прочетох Корана. И това ми допадна, съвпадна с темперамента ми. И станах мюсюлманин.

Съветската атеистична пропаганда е доста недодялана, там се опитваха да представят вярващите хора като идиоти, които вярват, че на облачето седи дядо с брада и мята мълнии. Но теологичната концепция на исляма е нещо съвсем различно. Това е първото, което тогава ми се наби в очите. И после, бях уморен от разюздания активизъм, с който се занимавах дотогава. В исляма основното положение е по-умерено – да помагаш, да вършиш добрини, теорията на дребните дела. Аз не заминах веднага за Сирия, още една година членувах в малоярославската мюсюлманска община, строих, помагах им в благотворителната дейност. Ей такива неща ме привлякоха тогава.

Евгений Матвеенко, Обнинск: Ама той наистина ли там е станал толкова вярващ? По пет пъти на ден ли се моли? Не вярвам. И никога няма да мога да повярвам. Той е атеист. При това, напълно убеден атеист. Спомням си, че имахме спор именно на тази тема. За строежа на човешкия мозък. И аз му казах, че много неща, много реакции не могат да бъдат обяснени с простото взаимодействие на невроните и че именно това оставя свобода, простор за нещо такова (нематериално – бел. прев.). Той беше непоколебим: просто физиология, нищо друго няма и не може да има. Не мога да си представя, че се е променил в убежденията си. Ние бяхме приятели. Мога да го кажа – най-добри приятели. Познавахме се, може да се каже, още отпреди да проходим, родителите ни бяха много близки и ние цял живот сме били заедно. В училище учехме в съседни класове. Е, той беше палав, вършеше щуротии. Както го възпитаха всички, нищо особено. След като завършихме училище, общувахме по-малко. Той отиде да учи в Калуга, а аз – в института по ядрена енергетика. А след като завърши, всичко се върна, както си беше. Общувахме много – всяка събота, когато идваше при майка си, идваше и у нас.

Съвместни разходки, разговори, общи интереси. Той е начетен, теоретично е подкован, с него има за какво да се говори. Помня, че ходехме заедно в клуб „Ритъм”. Имаше приятелки, но нямаше постоянна. Пък и той много-много не си даваше зор. Все с профсъюза се занимаваше, но после постепенно охладня и го заряза. Аз вече работех във фармацевтичната компания, а той имаше някакви проблеми в завода, дори го уволниха, той чрез съда отмени заповедта за уволнението. И тогава аз го поканих при нас – при нас имаше свободно място. Но докато той се помисли, заеха мястото.

Нова година обикновено посрещахме заедно. И последната Нова година, преди да замине, също бяхме заедно. Помня, че той ми говореше. А вече, непосредствено преди заминаването, спря дори да пише. Явно се е подготвял. А после и с нас престана да общува.

Помня, че много се вълнуваше, когато присъединихме Крим. Ние в компанията много-много не обсъждахме този въпрос: присъединихме ли го – ами добре. А той някак, направо се беше въодушевил. Но това беше около година, преди да замине.

Сега, не че му се сърдя, но ми е криво. Да беше дошъл, да беше казал: така и така. Защото щяхме да измислим нещо, да вземем някакво решение. Заедно щяхме да преценим кое как е. Не и е така. Ами че сега е все едно всичко е приключило, всичко е свършено, гроб, може да се каже. Не разбирам и това: как може да постъпи така с майка си? Как може на стари години да я остави тук сама? Тя си няма никого, как може да постъпи така?

Сергей: Семейството ми беше най-обикновено. Майка ми беше счетоводителка, баща ми също работеше, смени различни професии. Родителите ми се разведоха отдавна, баща ми живееше отделно, аз живеех отделно. Работех в Калуга, при майка си ходех само през почивните дни. Майка ми не беше, но по-късно стана религиозна. Ама формално, от сорта просто да освети козунаците за Великден. Баща ми – да, беше повече или по-малко религиозен. Той беше от село и имаше някакви травми от съветския строй. В смисъл, че съветската власт разкулачила семейството му, имали земя... Не били дворяни, но били кулаци. И взели, че ги разкулачили.

Всъщност, аз на майка си дори не съм говорил за исляма, тя и не знаеше нищо. Приятелите ми, разбира се, изобщо не разбраха, за тях това беше шок, те помислиха, че уахабитите са ме завербували. И, разбира се, ислямът е напълно несъвместим с предишния ми начин на живот. Спрях да пия алкохол, оставих пушенето. И какво повече да правя заедно с приятелите, какво общо имаме? На мен не ми е интересно с тях, на тях не им е интересно с мен, пътищата ни се разделиха.

Как стигнах до исляма? Не, в исляма не ме отведе някой познат. Изобщо нямах познати и приятели мюсюлмани. Съвсем самостоятелно стигнах до него.

Мюсюлманска община имаше и има в град Малоярославец, това е на 10 км от Обнинск. Във „ВКонтакте” намерих страницата на имама, написах му, срещнахме се.

Как ме приеха, повярваха ли ми? А какво има да ми вярват или да не ми вярват? Те не се занимават с нищо такова, заради което да се крият. Там всичко е абсолютно легално, лоялно. В телефона на имама първият телефон е на офицера от Федералната служба за сигурност, всичко се съгласува с него, той постоянно контактува с него. Дори аз да бях от Федералната служба за сигурност, нищо нямаше да науча, защото и нищо няма. Всичко на всичко - дошли, помолили се, оставили милостиня – все неща от тоя род. Той ни чете проповед в духа „9 май е също и наш празник, нашите деди са воювали...”.В Русия няма как да е другояче. Там никакъв друг ислям не може да оцелее.

Ринат Баткаев, Малоярославец: Тук, в Малоярославец, се канеха да строят джамия, тук винаги е имало голяма татарска общност, после и от Кавказ има хора, и от бившите републики идват работници. Това беше отдавна, още при предишния имам. Той беше ветеран, фронтовак, не можеше лесно да му се откаже и му отделиха парцел за джамия. Това беше през 2005 г. В града тогава избухнаха сериозни вълнения, за това много писаха, говореха навсякъде. Как така, древен православен град – и джамия. И градското ръководство спря строителството, за да не изостря обстановката. Казаха ни: „Потърпете. По-късно”. А после старият имам умря и въпросът заглъхна.

Преди живеех в Троицк, тук си идвах само за почивните дни. Но после общината остана без имам и ми се наложи да се върна. Купихме парцел и построихме сграда на него. Това е и мой дом, а вече стана и молитвен дом, джамия.

Сергей се появи точно по време на строителството, активно ни помагаше. Просто ми писа във „ВКонтакте” и аз му отговорих: разбира се, идвай. При нас идват много млади хора и аз не се учудих от интереса му.

Много, десетки часове седяхме с него и си говорехме. Виждах, че е млад, търсещ човек. Аз му казвах: сам човек трудно може да промени целия свят. Но ние можем да променим света около нас, можем да помогнем на някого, който е близо до нас и има нужда от помощта ни. Впрочем, той приемаше тази позиция, подкрепяше благотворителността ни.

Решението му да премине към исляма беше обмислено, премерено. Искаше да се ожени, търсеше девойка мюсюлманка. Известно време дори живееше с идеята да организира в Обнинск мюсюлманска община. Но там нищо не излезе.

Разбира се, обсъждахме събитията в света, включително и войната в Сирия. И аз все му казвах: никога истинският ислям не е одобрявал убийството и войната. Това, което става там, няма нищо общо с волята на Аллах, с истинската мюсюлманска вяра. Но на млад човек, току-що пристъпил в религията, който не притежава сериозна подготовка, лесно може да му бъде завъртяна главата. Сега онези там са хора с тюрбани и тълкуват исляма, както им е угодно.

Когато това се случи и се разбра, при нас веднага дойдоха от Федералната служба за сигурност. „Как може, как допуснахте такова недоглеждане?” Какво съм недогледал, след като общината ни е голяма, на празници по хиляда и повече души се събират – всички са с вярата. Никога никаква вербовка или пропаганда не е имало, ние сме отворени винаги и за всички: идвайте, гледайте, проверявайте – няма какво да крием.

Сергей: Всичко започна със събитията в Украйна, които по никакъв начин не подкрепях. Аз бях против „Крим-е-наш” и се възмутих, че всички приятели и познати подкрепят станалото. И това се трупаше и трупаше, а после, когато Русия влезе и в Сирия – това беше последната капка. Струваше ми се, че тогава и аз ще бъда замесен в това. В тази система ти така или иначе спонсорираш войната (от всяка покупка – 18%), към нея отиват и моите пари. И исках максимално да се дистанцирам, да замина на всяка цена и да не се опитвам с нещо да се противопоставя. Така че, изборът ми бе продиктуван от етични съображения.

Не ми минаваше през ум да замина за Украйна. Като бивш левичар, някак си не вървеше да воювам за украинския национализъм. Никога не съм имал нещо общо с никакви националисти, за нас те бяха кастата на недосегаемите. В Сирия изглеждаше, че се води някаква интернационална герилия. Плюс това, в Украйна нещата взеха повече или по-малко да се успокояват, стана ясно, че ще се замразят, както в Карабах, и това ще трае десетилетия. В Сирия това беше част от „арабската пролет”, беше гигантско движение в арабския свят, в някакви степени по-мащабно от украинските събития, истинско историческо движение. Разбира се, то изглеждаше по-перспективно, по-интересно, по-глобално.

Намерих човек, който вече беше в Сирия, казах му, че искам да замина. Човекът беше узбек, руски гражданин. Той ме помоли да почакам, да проучи може ли да се отиде в Сирия, може ли да се премине границата. Тогава вече имаше проблеми с това. След няколко дни ми написа: проучих, идвай. В резултат отлетях за Турция – писах му, а той ми отговори, че са възникнали известни проблеми и че трябва да се опитам да се прехвърля през границата, но там ще ме посрещнат. Качих се на автобус, а после ме посрещна кола. И още няколко души бяха заедно с нас в колата: семейство узбеки, мъж, жена и деца, и още други хора. След известно време дойде водачът и ни прехвърли през границата. Тогава много сирийци напускаха Сирия – по 20-30 души наведнъж пресичаха.

На граничарите не им беше до нас и минахме без каквито и да било проблеми.

Знаех, че отивам при онзи другар, когото намерих в интернет. А къде именно – не знаех. Той ми каза, че ще ми осигурят всичко. Аз отивах конкретно при него, а той вече ме беше зачислил при свои приятели. Да, разбира се, знаех на чия страна ще воювам – на страната на въоръжената опозиция.

Баязид Рзаев, Обнинск: Преломният момент в живота му, както ми се струва, беше през лятото на 2015 г., някъде през август. А през септември той замина. Много добре помня онези дни, тъй като тогава се разделих с приятелката си, а раздялата беше много тежка. Аз съм етнически азер-тюрк и в раздялата бяха засегнати националните ми чувства. Много тежко го преживявах. И Сергей тогава се стараеше да ме окуражава, да ме успокоява. Помня като ден-днешен. В града ни има верига кафенета SURF Coffee и винаги през почивните дни, когато Сергей си идваше от Калуга, се отбивахме там, вземахме си по една голяма чаша кафе и отивахме на разходка в Белкинския парк. Говорехме на много различни теми: политика, литература, религия, музика, космос.

Той ме успокояваше, казваше ми: ти си мъж, не трябва толкова тежко да го преживяваш и изобщо ти заслужаваш повече. Той никога не ме е оскърбявал, не ме е унизявал, напротив - всякак се стремеше да ми повиши самооценката. Да, мога да кажа, че той е добър приятел и дори повече: той беше най-добрият ми приятел. Винаги до мене, винаги готов да помогне – и не само с думи. Имаше такъв случай – бях си поръчал легло, а товарният асансьор не работеше. Носачите поискаха 250 рубли на етаж. Аз живея на 16-ия. Позвъних на Сергей и той дотича след 10 минути. Заедно мъкнахме леглото до 16-ия етаж.

Той беше марксист, от убедените. А в случай на спорове и дискусии, притежаваше богат арсенал от знания по световна история и широк спектър от терминология. Беше интелектуалец, можеше да си намери работа, свързана с интелектуален труд, но избра такава, свързана повече с физическия – завода. Изобщо не разбирам как в живота му се случи това, което последва.

Още преди да приеме исляма, няколко години преди това, аватарът му във „ВКонтакте” беше Хомейни. Изобщо тогава той много се увличаше по Иран. Иран за него беше идеалната държава. В Иран са шиити. Но после започна данданията в Сирия и той се преориентира към сунизма, застопори се в него. Ето така, не мога да разбера как, той направи прехода марксизъм-шиизъм-сунизъм. Да, в исляма и в марксизма има много общи неща от гледна точка на социалната платформа. Може би това да е послужило за свързващо звено? А може би му е тежало да осъзнае безпомощността, безсилието и липсата на готовност за промяна у останалите.

Знаете ли защо Юкио Мишима[1] си направил сепуко? Тежало му е осъзнаването, че Япония, страна, някога пребогата с култура, след поражението във войната започва да губи самобитността си. Той отишъл във военна база, взел заложници и обявил преврат. А хората не го последвали. В изблика си на радикализъм не взел предвид, че японският народ е уморен от войната. У нас ситуацията е подобна, но народът е уморен не от войната, а от 90-те.

Сергей, естествено, беше малко суетен. Особено когато спореше. Той, въпреки познанията, с които можеше да разбие опонента си, без да повишава тон, нерядко даваше воля на емоциите си. Веднъж стана дума за ролята на Сталин и тогава Сергей крещеше по-силно от всички. Той не поддържаше Сталин, но казваше, че целта оправдава средствата. Общо взето, Сергей не е привърженик на твърдата ръка, той е по-скоро за справедливост. Ако беше станал общественик, мисля, че от него щеше да излезе нещо. Но у нас всяка критика на системата се възприема така, сякаш сте „врагове на Русия”. Щом критикуваш, значи си русофоб, не обичаш родината си. А какво е Родината? За мене лично това е моята улица, домът, където са родителите ми, приятелите ми, моят град, дъждът, ароматите, слънцето между сградите.

Измежду всички персонажи в руската класическа литература знаете ли кого най-много ми напомня Сергей? Пиер Безухов. Това е чист Сергей. На вид умен, красив, здрав, добре изглеждащ, а въпреки това – нещастен. Все се опитваше да се впише някъде, да се влее някъде. Но заради нонконформизма си не се задържаше никъде.

Не говореше за плановете си, Изобщо, когато прие исляма, рязко се отдръпна от компанията ни. Спря да пие и да пуши. Обаждахме му се по телефона, викахме го да се видим, уговаряхме го. Но той – край, просто изчезна. Разбира се, коментирахме къде се е дянал.

Помня, вече работех в училището, учех немски, канех се да заминавам в Германия да следвам... И ми се обажда Женя: „Видя ли? Видя ли какво е станало със Сергей?”. Изпрати ми този филм, след седмица го свалиха от Ютюб. На другия ден всички забелязахме следното: преди Сергей да започне да говори, дебелият човек, който стоеше до него, почти незабелязано го побутна с лакът. И всички стигнахме до извода, че казаното от Сергей е имало не съвсем доброволен характер. Не е изключено в онзи момент той вече да е започнал да разбира едно-друго, изпитал е някакво разочарование. Ако знаех всичко това... Бих се вкопчил в краката му, не бих го пуснал. Бих намерил доводи и аргументи. Той е умен – щеше да разбере. Макар че интелектът не е панацея.

Животът ми беше много труден: баща ми ходеше със скъсани панталони и обувки с протрити подметки, за да икономисва за лечението ми. Затова аз ценя живота. И силно осъждам постъпката му. Но онзи Сергей, който беше, който остана в мен, извиква у мен най-добри чувства.

Сергей: В Русия не бях наясно с всички подробности, но реших така: срещу режима са въоръжената опозиция и ИДИЛ. ИДИЛ са хората, които спасиха Башар Асад през 2014 г. Когато положението му неудържимо се сриваше, те със своя халифат започнаха междуособна война в опозиционния лагер и Асад можа да си поеме дъх. Познавам хора, на които в Русия им казваха: за да не отидеш в затвора, заминавай в ИДИЛ. Федералната служба за сигурност прекрасно използваше ИДИЛ, това е 100% истина.

Не те създадоха ИДИЛ, но те разбраха какви бонуси могат да извлекат от нея. Така че, за себе си напълно отхвърлях ИДИЛ. Оставаше въоръжената опозиция.

Но трябва да сме наясно: така или иначе, това е сирийско движение. Там има наши, има кавказци, узбеки – но ние сме само гости. И когато сирийците поискат – ще ни изхвърлят. Ние сме само помощници. А Асад, дори да поиска, не би могъл да изхвърли Русия и Иран. Няма да може.

Кои са тези хора? Основно това са бивши селскостопански работници. Трябва да се знае, че Идлиб е селскостопански район. Има много преселници от други райони на Сирия – режимът ги прогонил и те се заселили там. Има и от други страни. Сега са по-малко, но има. От Европа, от Австралия, от Канада, отвсякъде. Много младежи, от 15 години нагоре. На 15 години човек вече се смята за мъж, може сам да взема решения дали да хване оръжие или не.

Аз още в началото попаднах при рускоезични. Узбеки, кавказци. С тях разговарях на руски и малко по малко учех арабски.

Едни загиват, други заминават. Що се отнася до чужденците – 9/10 ги придърпа ИДИЛ. Мнозина заминаха там и загинаха. Сега е доста трудно да се влезе в Сирия. Това струва пари и е проблематично, тъй като на границата вече много по-строго претърсват. Аз пресякох границата безплатно, без проблеми, за един ден. А сега хората могат да чакат със седмици, да платят 1000 долара подкуп на граничарите. Това стана препятствие. А и на активния етап на войната му дойде краят. Нещата се уталожват, вероятно ще се замразят, както навсякъде.

Излизането също е платено, също трябва да рискуваш, да се промъкваш през границата. Турция сега е напълно нелоялна към тези, които са тук, независимо от групировката. През 2015 г., ако Турция хванеше някого на границата, го питаше: къде да те пратим? Мнозина рускоезични заминаваха за Украйна, после пак се опитваха да се връщат. Сега нищо подобно не се случва. Хванат ли човека на границата – веднага го пращат в затвора. И хората лежат без съд и присъда.

Дмитри Кожнев, Москва: О, аз добре познавам този човек. Дори живеехме под един покрив, някъде дори имахме снимка от тази квартира: Сергей с пънкарска прическа и униформа от ГДР. За да си направят майтап, приятели бяха донесли от Германия стара гедерейска униформа.

Запознахме се в Калуга на първомайския празник. Тогава Калуга представляваше за нас стратегически интерес, там са концентрирани едри доставчици: Пежо-Ситроен, „Фолксваген”... В левичарската среда всички се познават, всички са чували един за друг. И първото, което направихме, когато се канехме да започнем дейност в района, беше да се свържем с другарите от „Автономно действие”. И той беше сред тях. По това време имаше активно противопоставяне на фашистите срещу антифашисти. И така се беше получило, че фашистите имаха явна преднина. Те знаеха, че на Първи май ще има демонстрация и се канеха да я блокират. Но пристигнахме ние и се оказа, че на демонстрацията ще има много хора. И те не посмяха.

Ние подтиквахме калужките другари от абстрактен антифашизъм да преминат към осъзната класова борба, за да има все пак антифашизмът идеен характер. Та нали фашизмът винаги стои на стража на ценностите на капитализма. Изобщо през 2011 г. – 2012 г. се водеше голяма дискусия между операистите[2] и акционистите.

Акционистите искаха активни прояви: ходене на митинги, размахване на знамена, привличане на привърженици, популяризиране на идеята. А ние казвахме: цялата сила е в ръцете на работниците. Ако те се сплотят, няма кой да им се опре. И не ги интересуват вашите митинги в извънработно време.

Наехме квартира за щаб – очукан тристаен апартамент в покрайнините на Калуга, там той живя с нас известно време. А какъв е в бита? Нормален. Малко разглезен от майка си, това веднага се забелязваше. Можеше да се размрънка: „Как така, вкъщи има жена, а ние седим гладни?”. Такъв битов сексизъм проявяваше. За нас, разбира се, това беше нелепо, ние търбим за борба с „втората смяна”[3], а той ги говори такива...

Имаше приятелки, обаче все не му отговаряха на изискванията!

А иначе... Помня, в някакъв евтин супермаркет пуснаха портвайн „Слънчева долина” от 1991 г. Бил конфискуван заради дългове и го продаваха – струваше копейки. И ние, разбира се, си купихме повечко, имахме си запас. И седяхме, гледахме филми на Серджо Леоне, „Шепа динамит”, пийвахме си портвайн. Такива ми ти носталгични спомени.

Той започна работа в завода като заварчик, а успоредно с това трябваше да се занимава с профсъюзна дейност. Макар че тук също има няколко фактора. Първо, заплатата: като заварчик той, разбира се, получаваше повече, отколкото ако работеше по специалността си. Обичайна ситуация: при тях в завода в логистиката работеше учител с дълъг стаж, имаше и други, които не работеха по специалността си... Но не може да се каже, че той беше неформален лидер сред работниците. Беше просто добро момче.

В някакъв момент до ръководството стигнаха слухове, че той е свързан с профсъюза, и започнаха да го наказват с мъмрения – но той се обърна към съда и решенията за наказанията бяха отменени.

Той обичаше да критикува, при това безапелационно. В някакъв момент просто стана невъзможно да се общува с него, толкова рязко реагираше на всичко. И се разделихме. Стигаше се дотам, че ние на портала раздаваме листовки, а той минава покрай нас и дори не поздравява.

Около година сигурно не контактувахме, а после при нас в офиса дойде работник от завода и ни каза, че Федералната служба за сигурност ги изтормозила, защото един от завода заминал за Сирия.

Естествено, това шокира всички ни. Една седмица само за това се говореше. Не разбирам как човек с материалистична координатна система е могъл така да се пренастрои. Та нали всеки пункт от Библията, всеки пункт от Корана може съвсем лесно да бъде оборен. И всяка точка от програмата на ИДИЛ – това, срещу което той се бореше всичките тези години.

Но извън идеологическата мотивация, решението му е впечатляваща постъпка. За такова нещо трябва да имаш топки. Това показва едновременно и решителност, и слабост. В ИДИЛ не трябва да създаваш нищо от нулата, линията на фронта се вижда – върви и воювай. А в завода всичко е неявно, линията на фронта минава в главите на другарите ти.

Препрочитах „Записките на революционера” на Кропоткин и бях поразен колко обществото от 70-те години на XIX век прилича на днешното. Там също е описано как пасионариите, съществуващи в рамките на системата, не могат да изразят позициите си.

Сергей: Живея с жена си в апартамент. Не плащам за него. Заплата – да, плащат ми. Не е много, разбира се, 100 долара. Но за Сирия това е нормално. Плюс това ни помагат с храна, с дрехи. Плаща джамаатът, военната групировка, в която членувам. Ахрар аш-Шам никъде не го смятат за терористична групировка. Може би единствено в Русия.

Жена ми е сирийка. На 22 години е, имаме син. Няма да кажа откъде е. И да, истински я обичам. Как се запознах с нея? Приблизително така, както е било в Русия преди революцията. Съвсем не така, както е сега – приближаваш се: „Как си?”, „Да вървим”. Не, тук трябва първо с бащата да поговориш, да минеш през кастинг, после, ако той те е одобрил, отиваш в дома им. Тогава трябва да те види дъщерята: харесва ли те или не. И ако дъщерята те е одобрила, тогава всичко е наред, жените се.

Изобщо, когато преселник иска да се ожени за местна, бащите много се страхуват, че „ще я употреби и ще я зареже”. Имало много такива случаи, после за жената е много трудно да си намери друг мъж, правилото тук е, че никой не взима жена, която не е девствена... Така че, първото условие е да убедиш родителите, че няма да си тръгнеш, да се покриеш някъде. Но що се отнася до мен – ще видим как ще се развият събитията. Никога не казвай „никога”. Може да остана тук завинаги, но всичко може да се промени буквално утре. Ако семейството ми се окаже заплашено, на границата с Турция има много лагери и там условията са съвсем поносими. Палатки, вода, храна. Временно ще ги изпратя там, докато не се изясни ситуацията. Войната още не е свършила. Дори да няма битка за Идлиб – това е по-скоро равен резултат, отколкото победа за Асад. Той не можа да възстанови контрола върху цялата територия на Сирия, да не говорим, че РПК[4] контролира една трета от Сирия на североизток. Ако ситуацията се замрази, няма да е кой знае какво. Ние отивахме с увереността, че непременно ще победим, но нещата се обърнаха. И равен резултат обаче също не е толкова лошо.

Боец, Москва: Сладкият „Сахер” – така го наричахме помежду си. Ами той си е точно такъв. Казваш му: „Хайде да направиш нещо в профсъюза, някакви листовки, още нещо там”. А той отговаря: „Още не му е дошло времето”. И така през цялото време се скатаваше, не се изявяваше кой знае колко. Той е повече по приказките. Или пък: седнал да пише брошури – объркал Унгария и пражките събития. Уж знаеше много, но не много задълбочено.

Когато се увлече по исляма, ние с него вече не общувахме и аз не зная какво е ставало с него тогава. Но ние с момчетата обсъждахме случая и разбрахме, че за него връщане няма. И слава богу. Ако беше си дошъл, с кого най-напред би говорил? С Федералната служба за сигурност. И е напълно неясно какво би им казал за онези, които останаха тук.

Мария Матвеенко, Обнинск: Много се учудих, когато научих, че той е в ИДИЛ, участва в бойни действия. Защото никога не е бил силен физически. Не сме го виждали да се бие. Дори избягваше сбиванията. А и със спорт никога не се е занимавал, беше кльощав. За такива хора казват: „Удря с думи”. И развито чувство за хумор имаше, обичаше да се занася. Често му се сърдех, той можеше жестоко да наранява с думи, да се подиграе на човек.

А с момичетата много-много не му вървеше. Не знам да е ходил с някоя. Напротив, често казваше, че никога няма да се ожени. Казваше, че, така или иначе, всички се развеждат.

Не сме знаели, когато се е готвел да замине от Русия. Той много се беше променил. Учеше езика, помагаше в строителството на джамията. Прекарваше там повечето време. Тогава рядко го виждахме, той започна да ни избягва. А ако идваше, беше за малко. Беше много тъжен, сякаш нещо го тревожеше отвътре. Знаете ли, може да е имал някакъв процент съмнения във връзка с тази своя постъпка. Да си кажа честно, когато научих това, се разплаках. Ние с момчетата мислехме, че е умрял.

Сергей: Дали убивам? Ама защо всички толкова се интересувате от това? Ту Собчак[5] пита Прилепин[6], ту вие - мен. Но това е война. Работата ми се състои в изпълнението на обикновени военни задължения: в рамките на ротацията заминавам на линията на съприкосновение, намирам се там определено време, после се връщам. Ако има някаква операция – участвам в нея. Традиционният живот в армията.

А по въпроса дали ще се върна в Русия: в днешна Русия, ако се върна, какво ме чака там? В киселина ли ще ме разтворят или ще ме разпнат? А ако се появи възможност – ако настъпят някакви промени или някакъв социален катаклизъм, аз с удоволствие ще се върна, наистина. Бих искал, бих искал.

Не мога да кажа, че ми е много мъчно. Да, би било интересно да се върна за почивните дни, да се срещна със старите приятели, с роднините. Но да живея там... Това е същинско тление, безизходица.

Следя всичко, което става в Русия. Що се отнася до Навални, ясно е, че тези митинги са просто безполезни. Някакви мъченици излизат в съпровод на палки и нагайки. За пенсионната реформа – просто е жалко и оскърбително да се излиза на митинги срещу това. Бившите ми другари – анархистите, марксистите – организираха митинги в Калуга. Млади хора, под 30, против пенсионната реформа. Жалко е да ги гледаш. Хората фактически удостоверяват, че никога няма да могат сами да се осигурят, че без държавата ще умрат.

Да, смятам се за вярващ. И се страхувам от смъртта. Всички се страхуват. Няма хора, които да не се страхуват. Ако някой казва, че не се страхува в такива ситуации, значи лъже или е луд. Въпросът е да се научиш да игнорираш страха или да се отнасяш към него спокойно. Всички хора ще умрат, може би така е по-добре.

Вие можете да ме наричате Сергей. Иса е арабско име. Но тук така се наричам, защото името Сергей за арабите е трудно, те не го знаят, това е нормално. В Русия също, зная, ученици от Средна Азия, от Азербайджан, сменят имената си с руски.

Така че – Сергей. От нищо не съм се отричал, както може би говорят в Русия. Не съм скъсал с корените си, няма такова нещо.

Олга Боброва

Новая газета, 14 ноември 2018

Превод от руски **Виржиния Томова**

[1] Юкио Мишима (1925-1970) – японски писател и драматург. Пише националистична проза, завършва живота си с ритуално самоубийство.

[2] Операисти – названието им идва от името на Потере Операйо, основано от радикалното движение „Власт на работниците” – бел. пр.

[3] Става дума за „къщната работа”, която традиционно се смята за женска.

[4] Работническа партия на Кюрдистан.

[5] Ксения Собчак (1981) – руска журналистка. На последните президентски избори (18.03.2018) се кандидатира и зае четвърто място.

[6] Захар Прилепин (1975) - руски писател, публицист и политик от Национал-болшевишката партия.

В следващия брой

Анархизмът на жилетките

Джентълменът – президент

Първата емоция, предизвикана от новината за смъртта му, бе носталгията. Със стила и политическия си опит Джордж Х. У. Буш беше модел за подражание на американските президенти. А днес можем само да въздишаме, че този модел не се следва в Белия дом във Вашингтон.

В противен случай там нямаше да седи мъж с оранжев гребен, жестоки неуспехи и объркващи програми. За разлика от него, елегантният и красив американец от Нова Англия беше подготвен по-добре от всеки друг свой предшественик или наследник да бъде 41-вият президент на САЩ. И на него ние, германците, дължим изключително много.

Джордж Х. У. Буш е роден на 12 юни 1924 г. със златна лъжичка в устата, нещо, което политическите му опоненти не могат да му простят и често му напомнят. Но той използва предимствата, за които няма никакви заслуги, по впечатляващ начин. Баща му, сенаторът от Кънектикът, Прескът Шелдън Буш, може да се гордее с него: по време на Втората световна война Джордж е най-младият пилот в американския военноморски флот, завършва икономика в университета в Йейл, сключва брак, от който има шест деца, и печели милиони от петролния си бизнес в Тексас.

В същото време, усилията му в политически план в грубия „Щат на самотната звезда”[1] се увенчават с твърде малък успех.

Вероятно там никой не се интересува от ненатрапчивата му аура на човек, родом от Нова Англия. Все пак човек, чието семейство прекарва всяко лято в имението „Уокър Пойнт” на крайбрежието на идиличния Кенебънкпорт, щата Мейн, едва ли ще се чувства като у дома си в прашния Тексас.

След безплодни опити да стане член на Сената, накрая президентът Ричард Никсън помага на Джордж Х. У. Буш да влезе в голямата политика. Никсън го изпраща посланик в ООН в Ню Йорк.

През 1974 г. и 1975 г. той вече работи за президента Джералд Форд и става ръководител на американското бюро за връзка в Пекин. След като застава начело на ЦРУ, пред Джордж Х. У. Буш се откриват възможности за по-високи постове – нещо нормално тогава, тъй като по онова време тайните служби се ползват с голямо уважение.

Докато е вицепрезидент на Роналд Рейгън - от 1981 г. до 1989 г. - Буш успява да натрупа информация и опит, които впоследствие са му много полезни, когато самият той става президент на САЩ. Преди това, разбира се, му се налага многократно да пътува до Москва вместо Рейгън, за да присъства на погребенията на поредица генерални секретари на Комунистическата партия (които като че ли стават рутинна практика в окупирания от синилни старци Кремъл).

Тези визити по тъжни поводи понякога са обект на подигравки, но те имат безценен „страничен” ефект: благодарение на тях, Буш-старши успява да изгради връзка на доверие с новия лидер на комунистическата партия Михаил Горбачов.

Впоследствие това доверие не само помага на президента Джордж Х. У. Буш да сключи два важни договора с Горбачов – Договорите за съкращаване на стратегическите въоръжения (СТАРТ 1 и 2), но на по-късен етап се оказва изключително благоприятно за Федералната република. Джордж Буш-старши харесва германците, не на последно място и добрата им бира. Авторът на статията[2] много добре си спомня колко ентусиазиран беше Буш-старши по време на предизборната си кампания за президент, докато разпускаше с тогавашния генерален секретар на НАТО Манфред Вьорнер на борда на ВВС. За малко да изпият заедно цяла каса бира!

През драматичната 1989 година, след падането на Стената, Буш-старши, в качеството си на президент на САЩ, запазва хладнокръвие и не се втурва да го снимат в триумфиращи пози.

- Не, - признава той в едно интервю – аз не възнамерявах да пътувам до Берлин и да танцувам върху Стената.

Но, за разлика от британския премиер Маргарет Тачър и френския президент Франсоа Митеран, които са смятани за наши близки европейски приятели, той с радостен интерес следи събитията във и около Берлин.

В тясно сътрудничество с федералния канцлер Хелмут Кол Буш-старши насърчава първите стъпки към Обединението на Германия.

През декември, в съдбовната 1989 година, край Малта, на военен кораб в бурното Средиземно море, а след това през май, във Вашингтон, Буш-старши и Горбачов заедно чертаят рамката за обединението. А приятелят му, държавният секретар на САЩ Джеймс Бейкър, е плътно до него и му помага.

От германска гледна точка, това взаимодействие е най-важното постижение по време на мандата на Буш-старши. В същото време, ролята на републиканеца като военачалник се оценява далеч не толкова положително. По време на спорната му военна кампания срещу диктатора на Панама Мануел Нориега американските военни самолети унищожават напълно части от столицата. И първата война в Ирак е подложена на сериозни критики. Буш освобождава окупирания от Ирак Кувейт, оставя да бъде унищожена иракската армия, но пощадява автократа Саддам Хюсеин. Това води до ново „издание” на войната (точно по време на управлението на неговия син) и все още има значителни последици.

Ако през 1992 г. Джордж Буш се беше кандидатирал за президент на Германия, той със сигурност щеше да бъде избран с голямо мнозинство. Но сред сънародниците си предизвика недоволство. „Икономиката, глупако!” е лозунгът в кандидат-президентската кампания на младия претендент за поста Бил Клинтън. Причината - кризата в американската икономика. Посланието работи и според някои от анализаторите, тъкмо то е причина 41-вият президент да не повтори мандата си.

Това поражение можеше да доведе до края на политическата династия Буш. Но в действителност, не попречва на най-големия син - Джордж Уокър Буш – да спечели президентския пост през 2001 година. Също така и синът Джеб прави политическа кариера и става губернатор на Флорида. Но след като през 2016 г. търпи крах на първичните избори, семейство Буш престава да заема водещи позиции в американската политика.

През април почина съпругата на Джордж Буш–старши - Барбара. А след смъртта на 94-годишния бивш американски президент, на 30 ноември 2018 година кланът Буш загуби своя Нестор.

Германия се сбогува с един американски президент, който помогна на страната ни в решителен момент и с право бе удостоен с най-високите отличия.

Дитер Бул

Ди Цайт, 1 декември 2018 г.

[1] Така наричат Тексас, тъй като на знамето му има само една звезда.

[2] Дитер Бул (1935) е германски журналист, 30 години е работил в ресор „Политика” на седмичния вестник „Ди Цайт”.

Пътищата са повече от един

Композиторски премиери в Амстердам 2018-2019


Хариет Табмън


Кларън МакФадън в ролята на Хариет

Който следи развитието на новата музика от Амстердам, знае, че **Muziekgebouw aan't ij** - приветливият колос от стъкло и бетон, разположен откъм трите си страни върху главната водна артерия на града - има няколко зали, оборудвани според последните изисквания на техниката. През този сезон там премиери имат композиторите Жорж Апергис (1945), Владимир Мартинов (1946), Ян ван де Путте (1959), Хилда Паредес (1957) и Кейт Моор (1979). Те ползват различни техники, не претендират за патент върху езика и маниера, в който пишат, в замяна на това търсят ясен диалог със света извън творчеството им.

Това е и което повечето големи зали в Холандия очакват от програматорите си: „вкус към експеримента, мислене извън отъпканите пътеки, мост към нова публика“.[1]

Мостовете не са проблем, ако един композитор чувства, цитирам, „морален дълг“ да се произнесе за своето време. Така мисли **Ян ван де Путте** (Холандия-Франция), авторът на *Cette agiation perpétuele, cette turbulence sans but*.[2] Издателство *Донемус* го представя като „големият особняк“ в националната музика. Доза истина за това има и в неговия последен засега звуков театър; с тази подробност, че особеното се долавя не толкова на слух, колкото в метафоричното значение на творбата. Ван де Путте пише за „състояние на яростно *stop*!... след епохата на възход, западната ни култура влезе в застой“.

Беше интересно да чуя такава визия от композитор, който обича да изненадва с названия, дълги като пътеводител. Понякога в тях има хумор (*За мен самия, с мен за мен, и аз самият*...1993) и като правило - в парадоксално дълго музикално време. Послушайте как в *Una só Divina Linha*! („Една божествена линия“ - 2006) Барбара Ханиган (кристално сопрано за всякакви творчески хрумвания) цяла вечност се плъзга през шепнения и съскания, преди да стигне до минутата, в която авторът иска *nascita del suono* (раждане на звука).

С подобни опити за раждане на музика от нула започва и *Тази постоянна възбуда*... Разберийте: „много шум за малки неща“. В началото *Klangforum Wien* (диригент Бас Виегерс) доста дълго не даваше вид, че целта му е да свири. На подиума се шумеше, мърмореше под нос, пляскаше, потропваше се напук на диригента... преди залата да чуе от прочутия ансамбъл някакво подобие на интонация. После музиката се „новороди“ в друг вид хумор, от подхвърляни преходи и остроумно композирани (почти) звуци. Абсолютно виртуозно! Двайсет и четиримата музиканти (в това число акордеонистът Красимир Щерев) сякаш си подаваха гумена топка: така меняха очертанията на една, втора, трета звукотембър-линия. А погледнати от залата, те и диригентът изглеждаха другояче, като схванати марионетки: всеки дава вид, че много бърза и все нещо не успява. Някой мести стол, друг вдървено се спъва в какво - не се видя до края. Накратко, пародийна алегория. Един вид, щом бързината в движението на звука и непохватността на прилично облечените кукли прикрива неподвижност, светът е блокирал в мъртвешката си точка.

За добро или зло обаче, музиката все още не се е превърнала в културология или социология. Оттам са само вдъхновителите на абстрактната музикална гротеска, която описах - мултидисциплинарният литератор Алесандро Барико и социологът Харммут Роза.[3] Бъдещите любители на *Cette agiation perpétuele*... ще спечелят, ако предварително се запознаят с техните идеи.

Жорж Апергис (Гърция-Франция) и **Владимир Мартинов** (Русия) са най-възрастните автори с премиери в Muziekgebouw, но има и други причини имената им да са донякъде емблематични за европейския музикален Запад-Изток. Мартинов прекъсна успешната си кариера на композитор и изпълнител на електронна и филмова музика към края на 1970-те, за да се самоизолира. Това го направи известна медийна фигура. Съдя и по това, че мислите му за края на композиторската професия[4] проникват извън страната по-бързо, отколкото музиката му. Разбира се, слушателите с по-широк кръгозор си дават сметка, че той не е нито първият, нито последният руски композитор с философски надарена мисъл. Само малцина знаят, че бившият авангардист е написал книги по богослужебна музика и философия.[5]

Да, православието възкръсва никъде другаде така, както в Русия. По същата причина там опусите на Мартинов срещат биещи се реакции. Има хора, които признават, че изпадали в екстаз, докато слушат *Небесный Йерусалим* (1993) и *Заповеды блаженств* (2004). Миролюбивите и галещи слуха мелодии, били те в камбанен звън (ансамбълът на Марк Пекарски свири „*Утренняя песня*, 1977) или в оркестър от струнни (*Войдите*, ансамбъл Opus Posth, 2012), карат по-неосведомените абсолютно погрешно да смятат, че си имат работа с дилетант в църковната музикална традиция.

Когато той самият говори, че в наше време изпълнителите заслонявали композитора[6], безспорното е само, че Мартинов е предпочел да влезе в кожата на анонимен съчинител. Хубавото на самоизбраното пост-средновековие от перото на рядко ерудиран композитор-историк е, че слушателят може да го приема или не; и да гадае дали първокласните сътрудници на Мартинов – квартет *Кронос*, хор *Сирин*, „Древнерусский распев“, ансамбълът на Пекарски, Гидон Кремер, Башмет, Гринденко... също тълкуват нотите като „отшелници“.

Към кръга на тези сътрудници сега се присъединява и пианистът-композитор Ралф ван Раат. Холандецът още не е видял партията си в *Music for piano and Orchestra* (поръчана и планирана за април 2019), но е задочен защитник на творбата от композитора на т.нар. „нова духовност“.

Големият конкурент на Мартинов в това направление е Арво Пярт. По-малко съм сигурна дали пиеси като *Opus Prenatum* и *Апокалипсис* на кръстовището с рока[7] (Мартинов) издържат срещу автентичния аскетизъм на Пярт. Защото, със или без духовните им названия, в тризвучията от произведенията, които току-що цитирах, звучи някак манипулирано-възторжено- спонтанно „експресията, която се завръща“[8]. Това вече са думи на **Кейт Моор** (Австралия-Холандия).

Думата ми в двата случая е за повечето визия, отколкото музика. Мартинов при всеки удобен случай повтаря, че не е *творец*, а съчинител на *симулакри* – тоест, на нещо ново, скроено от парченца поизхабен музикален материал. А Кейт Моор?

Когато се запитвам защо не друг, а най-младата фаворитка на залата-поръчител е предпочетена с четири концерта[9], се сещам, че сме в разгара на културна кампания за равна квота на, цитирам, „онеправдания“ пол в композицията. Миналата година ван Моор написа *Sacred Environment*[10], стана първата жена носител на престижната *Matthijs Vermeulen Award* и оттогава бъдещето й на композитор изглежда слънчево. Тя самата излъчва увереност, че е родила героиня на нашето Време, с манталитета на вечната младост, чете: *Homo Ludens (...играещите хора ще се движат в Новия Вавилон, една нова жизнена среда, в която всеки е свободен да се движи и бъде където желае*[11]).

Кейт Моор гледа на музиката си през слънчевите очила на пътешественик. И тъй като светът е за нея равнина с променлив пейзаж, в който „истината може да се крие и тук, и там, и ме чака“ - защо да не й вярвам, че не знае коя истина е нейната? Изглежда искрена като дете – безкрай разказва за природата на Австралия, тича подир съспенса на собствената си неизвестност и „пътешества“ във всяка следваща композиция.

Какво чуваме? Който очаква звукова живопис, откровения пред скрити могъществени сили или просто асоциации с някаква скрита художествена реалност, излиза от залата излъган. Вътре остават слушателите, пристрастени към *пост-минимализма* в каквато и форма да му го сервират. Формата на Кейт Моор е от сорта, който и Мартинов си е избрал, но с по-малко натрапчива доза напрежение (което, съгласете се, е по-различно от експресия). А иначе звукът се „движи“ в безкрайна плоскост без съпротива - нищо не смущава равната му повърхност да вибрира и да се върти в себе си (*Arc-en Ciel*).

Пътьом за отбелязване: без ритмичните игри и внезапни завои, на които разчиташе добрият „стар“ минимализъм, „новият“ руски или австралийски такъв (все едно) е като картина на Ротко. Бедата е, че ако в цветните полета на Ротко проникваме за секунди, равнинните платна на Мартинов и Кейт Моор са в други време-пространствени измерения.

Онези, които не вярват музикалната история да търпи повторения, ще ви кажат: нищо ново под слънцето. Откакто има *модернизъм* (пост- в това число), има и провокации. Напразни усилия! Джачинто Шелси и Джон Кейдж преди половин век сблъскаха публиката с въпроса *Що е музика*? Отговорите им бяха радикални, защото имаха свои истини.

Моор не е радикалист, тя само твърди, че търси. За щастие, пътищата са винаги повече от един. Жорж Апергис следва този на Янис Ксенакис, сънародникът му от авангардното крило, който пожизнено остана в Париж. *Мигранти/Mygrants* (2 сопрани, струнен оркестър и ударни) се нарича и новата творба на Апергис. Тя пристигна в Амстердам след световната й премиера в Мюнхен през март т.г. Съставът (ансамбъл Resonanz - Хамбург, диригент Емилио Помарико, солисти: Агата Зубел и Кристина Далецка) и мястото на пиесата в програмата бяха същите - като втора част към *Дневникът на един изчезнал* (1916-1919) от Леош Яначек в преработка от Йоханес Шьолхорн (1962). Този немец с опит в различни, в това число вокални жанрове, е преоркестрирал Яначек с намерението да ни накара да чуем повече от любовна вокална лирика, а именно: „съмненията и нарастващите копнежи по един нов свят“, и още по-определено: „политическа, и с това повече от съвременна, музика“.[12] Колцина предпочитат такъв Яначек, не мога да знам, сигурна съм само, че настроенията, които са вълнували Шьолхорн, са всъщност ядката в *Мигранти* върху текстове от *The Heart of Darkness*/ *Сърцето на мрака* от Юзеф Конрад и документални разкази на хора, които преживяват ада по морския път към Европа.

След Франсис Форд Копола (*Апокалипсис сега*), Апергис е вторият, който вади спомените за колонизацията в Африка от историческото им време. И резултатът също е фреска на една голяма драма на нашата съвременност. Ценното в тази музика е, че, без да разказва как-и-защо бегълците... тя директно внушава краха на големи илюзии. Издържана е в тон на пълно отчуждение, а постига реализъм на преживяването в момента. Такъв реализъм, без привичното за слуха ни наситено топло звукоизвличане, могат да оценят слушатели с будна чувственост и подсъзнание. Текстът не се пее, той е омузикален с актуалните за днешната практика вокализирани подвиквания, шепоти, припрян говор, монотонно рецитиране, мелопея. Тук-там ясни думи изплуват и веднага потъват в невнятни шумове-звуци. Инструментите асоциират колективен шок. Струнните се извиват като змийски линии в юмрук или режат слуха като оголени жици. Ударните вещаят пристъпи на страх и го дублират в имитиран натурализъм („морски прибой“ в геофоните, например). *Мигранти* се слуша като „издълбано“ в музикални щрихи гигантско усещане за неизвестност и загуба на човешка идентичност.

Към експериментиране по „неутъпкани мостове към публиката“ се стреми и **Хилда Паредес** (Мексико-Англия). Нейните *Сцени от живота на Хариет Табмън* за две певици, трио с ударни и електроника са по документално достоверен текст от Майра Сантос-Фебрес. Творбата е отличена с *Fedora Generali Prize for Opera* 2018.

Хариет е писана по инициатива на известното сопрано Клерън МакФадън (САЩ-Холандия). Същата изпълнява ролята на родената около 1820 като Араминта Роза, по-късно легендарна боркиня за правата на цветнокожите от периода на гражданската война в САЩ. МакФадън вярва, че с тази опера историческият подвиг на една необикновена жена получава шанс за широко признание извън Америка. Засега аплодисменти печели гласът й заради лекотата, с която той се движи в регистрите на нотираните емоции; както и цялостното превъплъщение в образа - съвременно, жизнено, правдоподобно - в гнева, безсилието, болката и носталгията, която се крие в характерните „плачещи“ извивки на афро-американския спиричуъл. Музиката тече в три канала (пътя). Ансамбълът (белгийският *Хермес*) тегли от вокалната линия мотиви и ги развива в инструментален (абстрактен) план от изповедта на Хариет, а електронният звук (CIRM) е сянка на акустическия.

Останалото е игра и анимационна картина.

Светлана Нейчева

1 Цит. прес-бюлетин за новия програмен директор на De Dulen Ротердам.

2 *Тази постоянна възбуда, тази безцелна турбулентност.* Цитатите в: Komponist Jan van de Putte. Een ontzielde poppenwereld//De Groene Amsterdammer, oktober 2018

3 Alessandro Baricco. *I Barbari, Saggio sulla mutazione* (2006); Hartmut Rosa. *Beschleunigung: Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* (2005)/ *Ускоряване*. Промяна на времевите структури в модерността.

4 В. Мартынов. „Конец времени композиторов“ (2002)

5 В. Мартынов. „История богослужебного пения“ (1994), „Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси“ (2002).

6 В. Мартинов, интервю// https://daily.afisha.ru/archive/volna/archive/martynov_2013.

7 Мартинов, интервю//https://colta.ru/articles/music_modern/10560

8 Тук и по-нататък цитатите според: Componist Kate Moore. Het Geheugen van de natuur//De Groene Amsterdammer...

9 В края на октомври беше изпълнена *Arc-en Ciel* за 4 виолончели и струнни „ в сянка“ (New Sinfonietta); през февруари Моор е домакиня в нейна програма *„x gen x“* с поканени от нея композитори; през април 2019 предстои премиерата на *Space Junk* (Ансамбъл Шьонберг-Аско).

10 Вж статията за Holland Festival 2017 в *Култура* от 29 септември 2017.

11 Цитатът е от *Новият Вавилон - град на бъдещето*, манифест от холандския художник-музикант-литератор-поет Констант (Constant Anton Nieuwenhuys).

12 Johannes Schöllhorn - zum Projekt „Migrants“ „...Tagebuch eines Verschollenen“// https://blog.berlinerfestspiele.de/ein-gesicht-geben

13 Centre International De Recherche Musicale

Вестник за критика, дебати и културни удоволствия

К

www.kweekly.bg

Адрес на редакцията

1421 София, ул. *Милин камък* 14, VI етаж

e-mail: kultura@kweekly.bg

Редакционен екип

Копринка Червенкова, Геновева Димитрова, Екатерина Дочева, Кирил Василев, Людмил Веселинов, Марин Бодаков, Мая Колева, Никола Вандов, Теодора Георгиева, Христо Буцев.

Автор на главата на вестника Кирил Златков

Издава фондация „Пространство *Култура*“ ISSN - 2603-4441